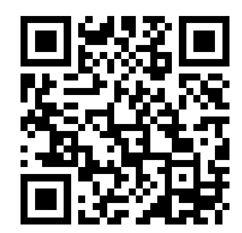
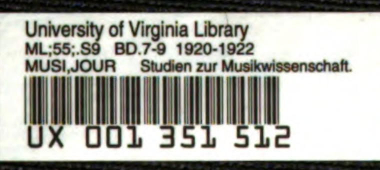
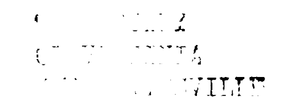



University of Virginia Library
ML;55;.S9 BD.7-9 1920-1922
MUSI,JOUR Studien zur Musikwissenschaft.
UX 001 351 512



Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Achtes Heft

WIEN 1921
UNIVERSAL-EDITION A. G.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Achtes Heft

WIEN 1921
UNIVERSAL-EDITION A. G.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

Inhaltsverzeichnis.

Die Heimat der Trienter Musikhandschriften.

Von Dr. Rudolf Wolkan.

In der Einleitung zum VII. Bande der Publikationen haben sich die Herausgeber, Prof. Adler und Prof. Koller, eingehend über den Ursprung der sechs Trienter Musikhandschriften ausgesprochen und sie in zwei Gruppen geschieden, von denen die ältere die Kodd. 87 und 92, die andere, jüngere, die Kodd. 88 bis 91 umfaßt. Die erste Gruppe ist nach ihrer, auch von mir geteilten Anschauung in Oberitalien und vor 1450 geschrieben, die andere am Trienter Hofe sei unter den Bischöfen Georg II. und Johann IV. entstanden. Wenn ich in Bezug auf die zweite Gruppe einen anderen Standpunkt vertrete, so bin ich mir der Schwierigkeit einer Beweisführung vollkommen bewußt und infolgedessen gezwungen, etwas weiter auszuholen, auf die Gefahr hin, auch längst Bekanntes zu wiederholen.

Ich gehe dabei vom Wiener Hofe aus. Hier hatte der Eintritt des Italieners Eneas Silvius Piccolomini in die kaiserliche Kanzlei eine gewisse Unruhe erzeugt und das Kanzleipersonal in zwei Lager gespalten, von denen das eine den Italiener ebenso leidenschaftlich bekämpfte, wie das andere in ihm den ersten Verkünder des Humanismus auf österreichischem Boden mit offener Freude begrüßte. Er kam als Laie in die österreichische Kanzlei, war aber bereits im Besitze des Kanonikats von Trient, das ihm das Basler Konzil verliehen hatte, wozu bald darauf die Einkünfte der Pfarrei im Sarntal kamen. Zwar zog er nicht selbst nach Trient, hatte aber in dem Kanonikus Johann Ananch aus Bopfingen einen treuen Sachwalter für beide Pfründen. Seit dieser Zeit besaß er Interesse für Trient und blieb im regen Briefwechsel mit Ananch ebenso wie mit dem Dekan von Trient, Francesco Bossi, und den Canonicis Niccolo Veneto und Lorenzo di Rotella. 1446 will er nach des letzteren Tode seinem Freunde Peregallo das Kanonikat in Trient, 1450 nach des Propstes Stanislaus von Polen Tode seinem Freunde Johann Hinderbach die Präpositur daselbst verschaffen, die dieser aber erst 1455 erhält. Fünf Jahre hatte Hinderbach auf die Erreichung dieser Pfründe zu warten, fünf Jahre, die entscheidend für seine Zukunft wurden.

Es war ein Glück für Hinderbach, als es ihm gelang, Aufnahme in die kaiserliche Kanzlei zu finden; hat er auch nicht seinen Ehrgeiz voll befriedigen können und die von ihm angestrebte Würde eines Kardinals nicht erreicht, so sah er sich doch nahe am Ziele seiner Wünsche, als er 1465 als Bischof in Trient einziehen konnte.

Es hatte ihm nicht an einflußreichen Gönnern in Wien gefehlt; seine Mutter entstammte dem Geschlechte der Langenstein, das in Heinrich von Langenstein der Wiener Universität einen ihrer berühmtesten Theologen geschenkt hatte; einer von Hinderbachs nächsten Verwandten war Dietmar Hinderbach, der wieder-

holt die Würde eines Rektors der Wiener Universität bekleidete, eine Würde, die auch einem andern Verwandten Hinderbachs, Hermann von Treysa, zuteil wurde.

Von größter Bedeutung aber wurde für Hinderbach die Bekanntschaft mit Eneas Silvius. Hat er sich auch in späteren Jahren darüber bitter beklagt, daß Eneas als Papst ihn wenig gefördert habe, so lag der Grund hiefür wohl in Hinderbachs Fähigkeiten, die Pius II. weniger hoch einschätzte, als Hinderbach selbst. In seiner Frühzeit aber hatte er Piccolomini doch viel zu danken gehabt; durch ihn wurde er mit der humanistischen Modeströmung, die allmälig auch in Wien sich auszubreiten begann, bekannt, durch ihn mit den Werken des klassischen Altertums in ganz anderer Weise vertraut, als dies bisher in Wien möglich gewesen war.

Die Güte Hermanns von Treysa hatte es ihm ermöglicht, in Wien studieren zu können; er scheint ihn auch später noch reichlich unterstützt zu haben und Hinderbach sagt ihm gelegentlich seinen Dank dafür, daß er durch ihn zu seinem jetzigen *„gradum et fortunam"* gelangt sei. Frühzeitig auch begann er sich eine Bibliothek anzulegen. Er hatte Interesse für alles; theologische Fragen beschäftigten ihn ebenso lebhaft wie historische, klassische Autoren ebenso wie philosophische Schriften. Ein genaueres Eingehen auf die Entstehung seiner Bibliothek, das hier unmöglich ist, würde uns zeigen, wie sorgsam er auf den Ausbau seiner Büchersammlung bedacht war, die er dann als Bischof nach Trient mitnahm und sie bei seinem Tode der von ihm so wirksam geförderten bischöflichen Bibliothek vermachte.

Im Jahre 1442 zog Hinderbach nach Padua, wo er zehn Jahre später in Gegenwart Kaiser Friedrichs zum Doktor promoviert wurde. Aber nicht die ganze Zeit verbrachte er an der Universität; immer wieder lenkte er seine Schritte in die Heimat zurück, wo er mit Eneas bekannt wurde; als *secretarius regius* wurde er von Kaiser Friedrich wiederholt in diplomatischen Diensten verwendet; so war er 1449 mit Eneas Silvius und Hartung von Kappel in Mailand. Im selben Jahre erhielt er nach dem Tode des Magisters Nikolaus Volrath die Pfarrei Mödling, die er bis zum Jahre 1465 verwaltete. 1451 eilte er mit Eneas nach Italien, um die Krönungsreise Friedrichs vorzubereiten.

Als er in die Heimat zurückkehrte, war sein Ruf als Humanist bereits begründet. 1452 widmet ihm Georg Ehinger seine *mollia carmina,* 1454 sendet ihm Johann Tröster seinen an Wolfgang Forchtenauer gerichteten Dialog *De remedio amoris* zur Durchsicht und Korrektur, 1456 rühmt ihn bei ähnlicher Gelegenheit Andreas Bavarus als einen Mann, *„cui tum virtus tum singularis scientia magnam prebent auctoritatem"*.

Zu diesem Ruhm trugen seine Gedichte ebenso bei, wie seine Bibliothek, die er bei jeder Gelegenheit zu vergrößern trachtete. Eine Menge von Handschriften in der Stadtbibliothek von Trient tragen den eigenhändigen Vermerk Hinderbachs, wann und wie sie von ihm erstanden wurden; andere wieder weisen Bemerkungen von seiner Hand als Zeugnis auf, daß er sie alle mit größter Sorgfalt und mit kritischem Blicke studiert habe. Seine Bibliothek konnte sich unter den privaten Büchersammlungen seiner Zeit recht wohl sehen lassen. Seine Stellung ermöglichte ihm diesen Luxus. Er war nicht nur kaiserlicher Sekretär, er bezog auch die Einkünfte einer Präbende in Passau, einer anderen in Regensburg und seit 1455 die der Probstei in Trient. War er auch als Sekretär, der namentlich der Kaiserin zugeteilt war, die er auf allen ihren Reisen begleitete, nicht imstande, dauernden Sitz in Trient zu nehmen, so war es doch vollkommen begreiflich, daß er an allem, was die Kirche in Trient anbetraf, regen Anteil nahm, besonders, seit Georg Hack, der bisher Pfarrer in Mistelbach gewesen und ihm gewiß persönlich bekannt war, den bischöflichen Sitz in Trient inne hatte.

Die Verhältnisse in Trient waren nicht erfreulich. Alexander von Masovien,

Hacks Vorgänger, hatte sich wenig um Trient gekümmert; weltlich gesinnt, dachte er in erster Linie an die Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse, um die inneren Angelegenheiten des Bistums sorgte er sich nicht. Das hatte sein Nachfolger deutlich zu spüren; wiederholt brachen Unruhen gegen ihn, der der erzherzoglichen Partei angehörte, aus und zwangen ihn, die Stadt zu verlassen und sich 1448 auf das Schloß Nano zu flüchten, wo er drei Jahre blieb. Und noch einmal mußte er 1463 einen Aufstand der Trienter gegen sich erleben, der ihn dazu führte, zwei Jahre lang in Bozen zu leben. Eine solche Zeit war wohl kaum dazu angetan, die große Sammlung von Kompositionen, wie wir sie in den vier Bänden vor uns sehen, in Trient entstehen zu lassen. Hatte doch das Domkapitel in Trient nicht ihn, sondern den Kanonikus Theobald von Wolckenstein zum Bischof erwählt und war ihm infolgedessen gewiß nicht günstig gesinnt, als das Konzil von Basel unter dem Einfluß Herzog Siegmunds von Tirol ihn als Nachfolger Alexanders bestimmte. Wenn der Kod. 88, Bl. 336, demnach ein Huldigungsgedicht auf Hack bringt, in dem es heißt: *Vocabant te proceres votis milleque turba piis,* so schlägt diese Huldigung allen Tatsachen ins Gesicht und durfte sich schwerlich in Trient hören lassen, gleichviel, ob man dieses Gedicht auf Hacks Thronbesteigung oder auf seine Rückkehr nach Trient beziehen will. Auch das zweite Gedicht im selben Kodex trägt, wenn man es auf Georg bezieht, so stark aufgetragenes und der Wirklichkeit so arg widersprechendes Lob zur Schau, daß es kaum in Trient hätte gesungen werden dürfen. Es dürfte aber wohl eher auf Hinderbach zu beziehen sein; von ihm konnte man sagen, er sei der Ersehnte, der das Volk aus Trauer emporführen und allen Schmerz tilgen werde. Zu diesem Gedicht stimmt dann auch inhaltlich ein anderes Begrüßungsgedicht, das den Namen Hinderbachs trägt, im Kod. 89, Bl. 199, das gleichfalls von dem Bischof erwartet, er werde die Geistlichkeit stützen und den Sinn der Laien zum Heile lenken.

Wie aber haben wir uns die Entstehung der Kodizes 88 bis 91 zu denken? Ich bin der Ansicht, daß alle diese Handschriften nicht in Trient, sondern in Wien entstanden sind, in einzelnen Lagen in den Besitz Hinderbachs kamen, der sie vielleicht für seine Bibliothek zusammenstellen ließ und dann nach Trient mitnahm, wo sie ihre endgültige Zusammenfassung erhielten und zu Bänden zusammengebunden wurden. Der reiche Schatz von Kompositionen, den sie enthalten, konnte in Wien, wo das Musikleben seit der Reform der Benediktinerklöster durch den Kardinal Nikolaus von Kusa zu neuem Leben erwacht war, wo bei den Schotten eine Musikschule zur Blüte kam, die weithin allgemeinen Ruf genoß, wo selbst auf dem Lande, wie in Melk, Musikschulen geschaffen wurden, deren Ruf sich über die Grenzen des Landes hinaus verbreitete, konnte in Wien leicht zusammengetragen werden, nicht aber in Trient, wo innere und äußere Unruhen jedes geistige Leben unterbinden mußten und wo bisher keinerlei musikalische Betätigung nachgewiesen werden konnte. Daß in Wien französische Komponisten bekannt waren und leicht bekannt wurden, ist wiederholt bezeugt, erklärt sich auch leicht aus dem Zuzug französischer Geistlicher nach Österreich. Auch daß die Handschriften nur 5 italienische, aber 15 deutsche Texte bringen, läßt nicht leicht an eine Zusammentragung in Trient glauben. Der Schreiber der Handschriften, die in ihrem hauptsächlichsten Teil eine einzige Hand verraten, nennt sich Johann Wiser; wir dürfen annehmen, daß er mit der Wiener Musikschule in Verbindung stand, aber auch Hinderbach persönlich kannte, und auf dessen Wunsch das Lied auf Georg Hack in die Hs. eintrug. Daß er später als Pfarrer in Tione auftaucht, wird erklärlich, wenn wir annehmen, daß er im Gefolge Hinderbachs nach Trient zog, wo ihm der Bischof vielleicht als Dank für geleistete Dienste die Stelle in Tione verlieh.

In Trient erhielten die Handschriften, die wir nunmehr wohl als Wiener Handschriften bezeichnen können, ihren endgültigen Abschluß. Die Kompositionen aber,



die unsere Handschriften enthalten, zeigen uns den Reichtum an den verschiedenartigsten Musikwerken, den Wien damals aufweisen konnte; sie sind niederösterreichischen Ursprungs und haben mit der Pflege der Kirchenmusik in Trient nur wenig zu tun; das ist vielleicht auch der Grund, daß sie hier durch alle Jahrhunderte wenig beachtet blieben und zu neuem Leben erst dann erweckt wurden, als sie in ihre alte Heimat zurückkehren konnten.

Anmerkung des Leiters der Publikationen:

Unter Hinweis auf die in der Einleitung zur ersten Auswahl der Trienter Codices (DM. VII., Bd. 14 u. 15) geführten Untersuchungen sei ergänzend hervorgehoben, daß die *Codices 87 u. 92*, die die ältesten Bestandteile sämtlicher Codices enthalten, durchgehend in *weißer Notation* geschrieben sind. Da in dieser frühen Zeit in Italien die schwarze Notation ausnahmslos verwendet wurde, so sind neben dem Schreiber, der sich auf Folio 161[a] von Codex 87 nennt (Puntschucherh) und den Großteil geschrieben hat, auch für die anderen Teile dieses Codex und für den in der Notation völlig übereinstimmenden Codex 92 mit Sicherheit *deutsche Schreiber* anzunehmen. Darauf weisen auch Eigentümlichkeiten der textlichen Schreibart wie z. B. „Katholicam" etc.

Eberlins Schuldramen und Oratorien.

Von Dr. Robert Haas.

Johann Ernst Eberlin wird von Leopold Mozart[1]) an Arbeitskraft zwei der fruchtbarsten Meister zur Seite gestellt, nämlich Scarlatti und Telemann. Und tatsächlich versorgte Eberlin den fürsterzbischöflichen Hof zu Salzburg in 37 Dienstjahren nicht bloß mit ungemein viel Kirchenmusik, sondern seit 1742 auch mit einer erstaunlich großen Anzahl von dramatischen Werken und Oratorien. Es wurden ihm in Salzburg bereits[2]) nicht weniger als 84 solche Stücke nachgezählt, die hauptsächlich für das Schuldrama der Benediktiner, aber auch für den erzbischöflichen Hof selbst geschrieben waren, und zwar nach dem Zeugnis von Textbüchern (Periochen) und Akten, diese Zahl bleibt aber, wie wir unten belegen, hinter den Tatsachen noch zurück. Die Musik selbst ist leider zum größten Teil verschollen.

Salzburg hatte seit dem 17. Jahrhundert im Geistesleben des deutschen Südens eine führende Stellung inne.[3]) 1617 wurde unter Marcus Sitticus Grafen von Hohenems das akademische Gymnasium gestiftet, 1622 unter Paris Grafen von Lodron die Benediktiner-Universität eröffnet. Das Theaterwesen Salzburgs gewann damit stark an Bedeutung und Umfang. Waren schon im 16. Jahrhundert die Dom- und die Peterschule Pflegestätten des Theaters gewesen, wo durchs ganze Jahrhundert hindurch auch deutsch gespielt wurde, so machten die Benediktiner nun, ähnlich wie die Jesuiten[4]), Schotten, Piaristen das Theater geradezu zur Hauptstütze ihrer Erziehungskunst und boten der süddeutschen Theaterfreude besondere Gelegenheit und Mittel zur Entfaltung. Bereits 1617 wurde in Hellbrunn eine Tragödie von der heiligen Christina gespielt, der 1618 ebenda „eine schöne und kunstreiche *opera, Il Perseo* genannt, in *Musica* stattlich exhibiert“ folgte, und in der Zeit bis 1775, wo die Schulkomödie von Erzbischof Hieronymus aufgehoben wurde, verging kein Jahr ohne Auf-

---

[1]) Marpurgs historisch-kritische Beiträge, 1757, S. 184.

[2]) Hammerle, Neue Beiträge für Salzburger Geschichte, Literatur und Musik — Mozart und einige Zeitgenossen, Salzburg, 1877.

[3]) Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Bd. Regensburg 1918, S. 102. — Hermann Friedrich Wagner, Das Schuldrama in Salzburg. Salzburg 1890. — M. Sattler, Die Benediktiner-Universität in S., Studien u. Mitteilungen aus dem Benediktiner-Orden II_1, 61 ff. — N. Kornmüller, Die Pflege der Musik im Ben.-Orden. Studien u. M. a. d. B.-O. I_4, S. 3 ff. — Nagl und Zeidler, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte I. S. 702 ff.

[4]) E. Boysse Le Théâtre des Jesuites. — P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten. Euphorion II, S. 271 ff. — E. Weller, Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiet der dramatischen Kunst. Serapeum XXV, S. 172 ff. — J. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Theatergeschichtliche Forschungen 4, Hamburg u. Leipzig, 1891. — Weilen, Geschichte der Stadt Wien VI, S. 336, dort weitere Literatur.



führungen. Die Namen von mehr als 500 Stücken sind überliefert, über 40 Dichtermönche und 30 Tonsetzer ziehen in den Programmen und Textbüchern der Studienbibliothek an uns vorüber[5]), die den großen Spieleifer der Salzburger Jugend widerspiegeln. Unter den Dichtern ragen im 17. Jahrhundert Andreas Vogt, Simon Rettenbacher und Otto Aicher, der Lehrer Abrahams a Santa Clara, hervor, die Reihe der Musiker beginnt erst 1665, früher ist kein Komponist angeführt[6]), und lautet:

1. Benjamin Ludwig Ramhaufski, Organist aus Lambach (1665). — 2. Andreas Hofer, Kapellmeister der Hofkapelle (4 Werke: 1668—1683) [7]). — 3. Georg Muffat, f. e. Küchenmeister und Organist (2 Werke: 5. Sept. 1679 „Marina Armena" von P. O. Aicher und Sept. 1680 „Innocentia calumniis oppressa" von O. Aicher). — 4. Franz Heinrich Piber, Kapellmeister (10 Werke[8]):
1.) Aug. 1684 „Valerianus Romanorum Imperator", 2.) 10. Sept. 1686 „Virtus pressa, non oppressa seu Daniel", 3.) 30. Juni 1687 „Virtutis triumphus sive Ulisses" (1.)—3.) von P. O. Aicher), 4.) 1688 „Boni corvi ova non dissimilia", 5.) Nov. 1689 „Rex catholicus seu S. Hermenegildis", 6.) 28. Nov. 1691 „Fastus confusus seu a Juditha fusus Holofernes" 7.) 1694 „Fidei ac perfidiae exempla". (4.)—7.) von P. Vitus Kaltenkrauter). 8.) 3. Sept. 1696 „Alfonsus hujus nominis decimus Hispaniorum rex" von Augustinus Kendlinger. 9.) 1697 „Invidia gloriae umbra". 10.) 1698 „Honor divinus seu S. Thomas" (9.) und 10.) von P. Wolfgang Rinsweger). —

5. Alex. Johann Feilner, Vizekapellmeister (2 Werke: 1697—1699). — 6. Mathias Biechteler, Küchenmeister (35 Werke: 1700—1740). — 7. Anton Caldara, Vizehofkapellmeister (der Wiener Caldara) (11 Werke: 1718—1727, zum großen Teil im Hoftheater). — 8. Carl J. P. Bischofsky, Studiosus (1735). — 9. P. Placidus Wild (1736). — 10. J. A. Hasse (1737 im Hoftheater). — 11. Johann Georg Pineger, stud. theol. (1738). — 12. Caspar Cristelli, Küchenmeister (1 Werk, s. a.). — 13. J. Leop. Mozart (4 Werke: 1742—1767). — 14. J. E. Eberlin (82 Werke: 1742—1763). — 15. Fr. Heinrich Heusler, Chordirektor (1744). — 16. Josef Hölzl, Chorregent (1746). — 17. Giuseppe Lolli, Vizekapellmeister (1745). — 18. Joh. Michael Haydn (17 Werke: 1747—1782). — 19. Andrea Bernasconi (1754, Hoftheater). — 20. Anton Cajetan Adlgasser, Hoforganist (18 Werke: 1762—1772). — 21. P. Placidus Scharl (1761—1765, vgl. Hammerle a. a. O. S. 77). — 22. Josef Meisner (5 Werke: 1763—1765). — 23. Giuseppe Sarti (1765, Hoftheater). — 24. Josef Griner (Krinner), Chorregent (2 Werke: 1767—1770). — 25. Wolfgang Mozart (12. März 1767: „Schuldigkeit des ersten Gebots", 13. Mai 1767: „Clementia Croesi", darin „Apollo et Hyacinthus"). — 26. Giuseppe Frieberth (1768, Hoftheater). — 27. Ant. Sacchini (1768, Hoftheater). — 28. David Westermayer, Choralist (1768).

Von Muffat und Biber können nach Textbüchern der Wiener Nationalbibliothek noch nachgetragen werden: „Le fatali felicità di Plutone", Dramma per musica von Fr. Ma. Raffaellini und G. Muffat, S. s. a. (1689) und „Alesandro in Pietra", Dramma per musica von Fr. Ma. Raffaellini und H. Giov. Franc. Biber, S. s. a. (Die Widmung des Dichters datiert Feber 1689). Caldara trat schon 1716 mit dem Festspiel „Il giubilo della Salza", zum Namenstag des Erzbischofs Fr. Ant. Harrach, 4. Okt., hervor — Poesia di Rocco Maria Rossi (Allacci S. 412), 1726, zum 17. April, ist die Salzburger Aufführung seines Oratoriums „Il morto redivivo overo S. Antonio di Padua" (Text von Castore Marchese Montalbano) durch ein Wiener Textbuch (Nat.-Bibl. 25.233 B) belegt. Von Leopold Mozart wieder sind Max Seifferts 8a) Nachweise zu ergänzen um das Schuldrama „Exitiosa fratrum discordia", vom 11. Mai 1742. Ohne Jahreszahl kommen noch vor die Namen: 29.) P. Conrad Bach („Die Leidensgeschichte Jesu") und 30.) Scheicher.

---

[5]) H. F. Wagner, Theaterwesen in S., Mitteilungen der Gesellschaft für salzburgische Landeskunde, XXXIII (1893), S. 247 ff: I. Das Schuldrama bis zur Errichtung der Universität (s. o.), II. Die dramatischen Schulaufführungen seit Errichtung der Benediktiner-Akademie, bezw. Universität. (Nach Dr. Leopold Spatzeneggers Aufzeichnungen.) Auch nach 1775 fanden einzelne Schulspiele statt. Die Salzburger Studienbibliothek besitzt wohl das im Aufsatz Wagners veröffentlichte „Verzeichnis von Theaterprogrammen . . ." handschriftlich unter Sign. V 6 C 52d, leider aber nicht die darin aufgezählten Textbücher und Handschriften, die derzeit in Salzburg nicht nachzuweisen waren.

[6]) Für die Zeit vor 1665 kommen als Komponisten in Betracht: vor allem Don Stefano Bernardio Veronese, ca. 1624—1664, Domkapellmeister in S., dann auch Abraham Megerle und Joh. Bapt. Sauler. Vgl. Sigismund Keller: Geschichtliches über die nächsten Vorläufer Mozarts als Kapellmeister am f.-e. Dom zu S. in Haberts Zeitschrift für kath. Kirchenmusik, 1871 (IV), S. 3, S. 29.

[7]) Seine Dramen zählt auch Keller a. a. O., S. 56 auf.

[8]) 9 davon zählt schon Keller auf, a. a. O., S. 65. Da erwähnt er auch das Autograph des Dramas „Chi dura la vince" 1687 im städt. Museum.

8a) Ausgew. Werke von Leopold Mozart in: Dm. d. Tk. in B. IX/2, Einleitung.



Gespielt wurde lateinisch, deutsch, auch italienisch und die Aufführung oblag entweder den Schülern einzelner Klassen (meist Poesis — 5. Klasse — oder Rhetorica — 6. Klasse, seltener Grammatica, Syntax oder Rudimenta) oder den Studierenden gemeinsam (Musae Benedictinae). Der Spielleiter und gleichzeitig Verfasser des Dramas hieß Pater Comicus und war zumeist der Professor der Poesie (Fastnacht) oder der Rhetorik (Schulschluß). Er diktierte seine Verse den Schülern während der Unterrichtsstunden, nur selten ließ er sein Werk drucken. Die Jugend sollte durch das Auftreten auf der Bühne Sicherheit in den öffentlichen Umgangsformen gewinnen, zugleich hielt man viel von dem sittlichen Einfluß des Theaters. Die Zahl der Mitwirkenden war meist eine sehr große, da man möglichst viele Schüler heranziehen wollte, z. B. 1706 : 130, 1761 : 146, 1773 : 250, die Dauer der Vorstellung oft sehr ansehnlich. Die ersten Stoffe stammten aus dem Spielplan der Jesuiten, die bodenständige Heiligengeschichte ist stark vertreten, große Zeitereignisse werden gefeiert, z. B. 1648 die wieder ausgesöhnte Erde[9]), 1657 wird das *theatrum minus*, 1662 das *theatrum maius* aufgetan, 1665 besucht Leopold I., der Schutzherr der Wiener *ludi caesarei*[10]) das Theater der Benediktiner. Als Vor-, Zwischen- und Nachspiel ist gern — wie im Jesuitendrama — eine zweite gleichartige Handlung beigegeben, sie ist zur Zeit Eberlins ganz in Musik gesetzt gewesen. In den Zwischenspielen sind possenhafte Szenen beliebt, die auch im Drama nicht fehlen, im 18. Jahrhundert dringt das deutsche Stegreifstück auch ganz selbständig vor. Die Hauptspielzeiten waren zur Fastnacht, am Ende des Schuljahres (das sogenannte Endspiel Anfang September) und zu Beginn des Schuljahres (im November). Dann wurden festliche Gelegenheiten fleißig benützt, z. B. Festtage des Fürsterzbischofs, die Visitationen der Anstalt durch den Präses der Kongregation und die Assistenten u. a. Das Tagebuch eines Benediktinerdichters (Placidus Scharl) schildert eingehend das Theaterleben in Schule und Kloster des 18. Jahrhunderts.[11]) Das Salzburger Universitätstheater besaß auch zwölf allgemein bewunderte Dekorationen, Hammerle beschreibt sie genau, den ausgewiesenen Namen zufolge sind sie nach (von?) Wiener Theaterarchitekten gearbeitet: Lud. O. Burnacini, Pedazzi (= Beduzzi), J. G(alli) Bibiena.

Eberlin löste im Schuldrama den Hofkapellmeister Biechteler von Greifenthal ab, dessen Nachfolger Karl Heinrich von Bibern, ein unbedeutender Sohn seines hervorragenden Vaters, hier gar nicht vertreten ist. Am 27. März 1702 zu Jettenbach in Schwaben geboren, soll Eberlin bereits 1725 als vierter Organist an den Salzburger Dom gekommen sein, 1729 wurde er Hof- und Domorganist und am 30. November 1749 dann Hof- und Domkapellmeister. 1754 zeichnete ihn der Fürsterzbischof mit dem Titel Truchseß aus, den z. B. F. H. Biber schon geführt hatte. 1742 bis 1748 war Eberlin Orgellehrer am Kapellinstitut.[12]) Er diente unter fünf Erzbischöfen: Franz Anton von Harrach, 1709 bis 1727, Leopold Anton, Freiherr von Firmian, 1727 bis 1744, Jakob Ernst, Graf von Liechtenstein, 1744 bis 1747, Andreas Jakob, Graf von Dietrichstein, 1747 bis 1753 und Sigismund III, Graf von Schrattenbach, 1753 bis 1771, und starb am 19. Juni 1762 (siehe Hammerle). Unter seinen Schülern ragen hervor sein

[9]) J. A. Hammerle: „Die Aula", Salzburger Zeitung, 1861, Nr. 40.

[10]) Zumindest bei der Zwischenhandlung ist der übliche Fachausdruck „Jesuitendrama" irreführend, sie ist Oper, wenn auch das Hauptstück gesprochen wird; z. B. in den Dramen Adolphs, Musik von Bernhard Staudt, Nat.-Bibliothek Wien, Handschr. 9809—9813 (fehlen bei Eitner).

[11]) Magnus Sattler, Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. nach dem Tagebuch des P. Placidus Scharl, Regensburg 1868. S. 10 „Theater", S. 119 „Komödie für Nonnen" im Kloster Lilienberg, S. 147 „Tätigkeit im Gebiet der Dramaturgie".

[12]) Johannes Peregrinus (Hupfauf), Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben. Mitteilungen der Ges. f. S. Landeskunde XXVIII.



Amtsnachfolger und Tochtermann A. Caj. Adlgasser[13]) und Georg Pasterwitz, Kapellmeister in Kremsmünster.[14])

Es folge nun eine Übersicht über die Schulspiele, zu denen Eberlin die Musik schrieb, nach Spatzenegger und Wagner, ergänzt durch Textbücher der Wiener Nat.-Bibliothek, die zum Teil bereits von A. Schmid namentlich aufgeführt wurden.[15])

1. 1742, 16. März. Ovis centesima voce pastoris revocata (Rhetores). 8°.
2. 20. Juli. Antiqua Saxonum fata (Poeses). 8°.
3. 31. August. Fortitudo Christiana s. Mauritius (Musae Bened., Leopold Anton gewidmet.) 4°.
4. 1743, 24. Juli. Germania arte et Marte triumphans (Syntax). 8°.
5. ? Cruentus Sceptri paterni ambitus (Gramm.). 8°.
6. 1744, 17. Juli. Dolus patris funestus filio (Syntax). 8° (s. 1754).
7. 31. Juli Coronata pietas filii in parentem (Gramm.). 8°.
8. 7. August. Hannibal hostium victor (Poetae, Abbatibus Almae Universitatis dedicatum). 8°.
9. 4. September. Nova Hispanniae occidentis sidera (Musae Bened., Leopold Anton gewidmet, lat. und deutsch). 4°.
10. 1745, 11. Juni. In Fuga salus s. Paulus (Gramm., lat. und deutsch). 8°.
11. 1. Dezember. Ophelerima fausto Polilissae connubio recreata (Musae Bened., Jakob Ernst gewidmet, lat. und deutsch, Text von P. Innozenz Deixlperger aus Metten). 4°. Auch in der Nat.-Bibliothek in Wien: 1827-B. Nebenhandlung Jakob und Rachel, Huldigung für den F.-Erzb.
12. 1746, 18. Feber. Librum voluntatis arbitrium (Poetae Salisb.). 8°.
13. 13. Mai. Joseramnus paterni rigoris victima (Rhetores). 8°.
14. 5. Sept. Numitor Albae regnator (Musae Bened., Jakob Ernst gewidmet, lat. und deutsch). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1816-B. Nebenhandlung Athalia.
15. 1747, 8. Feber. Stultorum exaltatio ignominia (Poetae). 8°.
16. 4. Dezember. Octavius Augustus (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet, lat. und deutsch). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1822-B. Nebenhandlung Schäferszenen, Apollo und die Musen.
17. Componimento sagro (!) a 4 voci da cantarsi in corte (Vater, Mutter, Schwester des Moses und die Tochter Pharaos). (Text von Filippo Vanstryp, Nat.-Bibliothek in Wien: 1820-B). Wiederholt 1754.
18. 1748, 23. Feber. Simplicitas delusa (Poëtae). 8°.
19. 27. Juni. Lusus divinae providentiae in Cyro (Rudimenta). 8°.
20. 6. September. Iugurtha a Mario triumphatus (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1819-B. Nebenhandlung Rom von
21. 1749, 28. März. Pietas erga patrem in Toxarte coronata (Poëtae). 8°.
22. 20. Juni. Cyri Persarum regis de Astyage clemens ultio (Gramm., lat. u. deutsch). 8°.
23. 3. September. Catilina ambitionis victima (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1819-B. Nebenhandlung Rom, von der Herrschsucht befreit.
24. Der wachend träumende König Riepel (im Hoftheater auf Befehl des Erzbischofs Andreas Jakob, Text von J(acob) A(nton) W(immer) aus Seeon). 8°
25. 1750, 26. Juni. Captivitas Babylonica per Cyrum (Syntax, lat. u. deutsch). 8°.
26. 31. Juli. Richardus Glocestriae Dux (Poëtae, Abbatibus, Praesidi ac Assistentibus dedicatum). 8°.
27. 4. September. Richardus impius Angliae Rex (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet, lat. u. deutsch). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1832-B. Nebenhandlung Athalia.
28. Die geadelte Bauren (im Hoftheater auf Befehl des Erzbischofs, Text von J. A. W.). 8°.
29. 1751, 25. Juni. Titus Manlius. Tragoedia (Poëtae, Abbatibus, Praesidi ac Assistentibus dedicatum). 8°.
30. 3. September. Randrusia Iutiae urbs . . . virtute . . . Nicolai Ebbonis liberata (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet, lat. u. deutsch). 8°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1818-B. Nebenhandlung Judith und Holofernes.
31. 1752, 10. April. Udalricus, Bohemorum Dux (Rudimenta). 8°.
32. 5. Mai. Invicta Sunae principum in fide Constantia (Poëtae). 8°.

[13]) Über ihn schrieb P. Sigismund Keller in den Monatsheften f. Musikgesch. V, 1873, S. 41.

[14]) Georg Huemer, Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Wels 1877.

[15]) Cäcilia XXIII, S. 209.



33. 12. Mai. David Comnenus Trapezuntis Imperator (Gramm.). 8°.
34. 16. Juni. In fuga victoria (Syntax). 8°.
35. 1753, 30. April. Sigismundus Burgundiae Rex (Gramm., lat. und deutsch). 8°.
36. 15. Juni. Orodes occiso fratre Mithridate Parthorum Rex (Syntax). 8°.
37. 27. Juni. Vera Servium Terentium inter et Decium Brutum amicitia (Rudimenta). 8°.
38. 1. September. Machmetkirejus Chersonesi Tauricae Rex (Musae Bened., Andreas Jakob gewidmet). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1825-B. (s. a.) Nebenhandlung Mord des Simon durch Ptolemaeus.
39. 31. August u. 3. September. Lucas Notaras cum filiis (Musae Bened. Ad honores Sigismundi Christophori, lat. u. deutsch). 4°. Auch handschriftlich erwähnt. Der Druck in Wien, Nat.-Bibliothek: 1830-B. Nebenhandlung Jonathas.
40. 1754, 17. Juli Dolus patris funestus filio (schon 1744 gespielt. Syntax). 8°.
41. 19. August. Isaacius Orientis Imperator (Poëtae). 8°.
42. 29. u. 31. August. Ozama in Jndiis Rex (Musae Bened., Sigismund Christ gewidmet). 4°. Wiederholt 1759.
43. 2. u. 4. September. Abdalasius Maurorum in Hyspania Rex (Musae Bened., Sigismund Christ. gewidmet, lat. u. deutsch). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek:
(17.) 1829-B. Nebenhandlung Isboseth; dann 2 Interludia. — Composizione sagra (!) (Text von Fil. Vanstryp, Nat.-Bibliothek Wien: 1821-B). Zuerst 1747. Neue Licenza.
44. — Christus verurteilt, Cantate von Wimmer (Nat.-Bibliothek Wien: 4133-B).
45. 1755, 7. April. Idomeneus Cretensium Rex (Poëtae, Majori Congregationi dedicatum, Text von P. Marianus Wimmer). 8°.
46. 3. u. 5. September. Demetrius Moscoviae solio restitutus (Nat.-Bibliothek Wien: 1828-B, 4°, in Salzburg nur eine unbenannte deutsche Übersetzung). Nebenhand-
47. lung Joachaz; dann 2 Interludia. — Des heil. Augustinus Bekehrung. 4°. (Über-
48. setzung nach Maria Antonia Walpurga von Schachtner.) — Sedecia, König der Juden, seiner Söhne und Augen beraubt (Nat.-Bibliothek Wien: 4125-B. 4°. In Salzburg ein undatierter deutscher Sedecias, als Verfasser genannt P. W(olf-
49. gang) H(olzmayr), B(enediktiner) v(on) G(leink). 4°. — Das Leiden unseres Heilands I. C. (Nat.-Bibliothek Wien: 1817-B. Übersetzung der Passion von Metastasio. 4°).
50. 1756, 23. August. Clotharius Francorum Rex (Poëtae, Abbatibus, Praesidi et Assistentibus dedicatum). 8°.
51. 1. u. 3. September. Augustinus Tzucamidonus (Musae Bened., Sigismund gewidmet). 4°. Auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1831-B. Nebenhandlung Eleazar. 2 Interludia.
52. 1757, 4. August. Titus et Dominitianus fratres Augusti (Poëtae, Abbatibus, Praesidi et Assistentibus dedicatum. Text von J. A. W.). 8°.
53. 4. August. Die versöhnte Brüder. 8°.
54. 31. August u. 2. September. Crispus Constantini Magni filius mit Zwischenspiel: Meister Lorenz (Musae Bened., Sigismund Christ. gewidmet). 4°. Auch in Wien: Nat.-Bibliothek: 1835-B. Nebenhandlung Josef und Putiphars Weib Ephra. 2 Interludia.
55. 1758, 10. April. Fridlevus Danorum Rex mit dem Zwischenspiel: Die bestrafte Untreu (Poëtae, Majori Congregationi dedicatum). 8°.
56. 30. August u. 1. September. Sethos Egypti Rex (Musae Bened., Sigismund Christ. gewidmet, lat. u. deutsch). 4°. Auch in Wien, Nat.-Bibliothek: 1833-B, 1834-B (deutsch). 2 Zwischenspiele: Der Lämml Wirth. 4°. Nebenhandlung David und Adonias.
57. 1759, 10. April. Haldanus et Haraldus fratres (Poëtae, Abbatibus, Praesidi et Assistentibus dedicatum, Text von J. A. W.). 4°.
58. 30. Mai. Tropaeum christianae fortitudinis, s. Carolus (Gramm.). 8°.
59. 30. Mai. Der bey David ausgesöhnte Absolon (Gramm.). 8°.
60. Juni. Corvini tragoedia (Poëtae, Abbatibus, Praesidi et Assistentibus dedicatum). 8°. 1760 wiederholt.
61. Juni. Der ermordete hohe Priester Zacharias (Poëtae, Abbatibus etc.). 8°.
62. 23. Juli. Garsias improbus maternae innocentiae calumniator (Syntax). 8°.
63. 23. Juli. Die befreite Susanna (Musae Bened.). 8°.
64. 4. Oktober. Der erkannte Joseph (Poëtae). 8°.
65. Phoebus sacratior coelo et pindo praefectus (Musae Bened., ad honores Bertoldi O. S. B. Abbatis Cremifanensis). 4°.
(42.) Ozama in Indiis Rex (Wien, Nat.-Bibliothek: 1823-B, 1824-B [deutsch]. In Salzburg handschriftlich). Zuerst 1754 gegeben. Nebenhandlung Saul und David. 2 Interludia.

66. Il Demofoonte, Opera in Musica (Dichtung von Metastasio. Ital. Im Hoftheater, nel festeggiante della consagratione di M. Arcivescovo). 8°.

67. 1760, 3. u. 5. September. Sinentus Sinarum Imperator (Musae Bened., Sigismund Christ gewidmet, Text von J. A. W.). 4°. War auch handschriftlich ganz erhalten. Zwischenspiel: Sagacius (deutsch). 4°. Pantomime: Arlequin der lustige Schneider (Handschrift).

(60.) Corvini tragoedia (Handschrift). Wiederholung von 1759.

68. Il Demetrio. Opera in Musica (Dichtung von Metastasio, ital., in Corte per ordine di M. Sigismondo Arcivescovo). 8°. Nella stamperia di Corte.

69. 1761, 1. August u. 9. September. Sigismundus Hungariae Rex (Musae Bened., Sigismund Christ, gewidmet. Text von P. Marian Wimmer). 4°. Auch handschriftlich.

70. 1. u. 3. September. Israel et Albertus Sueciae Reges (Musae Bened., Sigismund gewidmet. Text von P. Marianus Wimmer). 4°.

71. April. Clementia Cyri (Poëtae). 8°. Auch handschriftlich (descriptor: Caspar Dulcher).

72. April. Der aus der Gefangenschaft entlassene und auf den Jüdischen Thron wieder eingesetzte Manasses (Poëtae). 8°.

73. L'Ipermestra, Opera in Musica (Dichtung von Metastasio, ital., in corte per ordine Sigismondo Arcivescovo). 8°. Nella stamperia di Corte. 1763 wiederholt (Handschrift).

Ohne Zeitangaben:

74. Die in der Samariterin siegende Gnade (Verfasser P. W(olfgang) H(olzmayr) B. v. G.). 4°.
75. Die heil. Helena auf dem Schedelberg (Metastasio). 4°.
76. Der blutschwitzende Jesus. 4°.
77. Der verurteilte Jesus, ein Kirchenstück, 4°, auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 4141-B.
78. Der gekreutzigte Jesus, ein Kirchenstück, 4°, auch in der Wiener Nat.-Bibliothek: 1815-B.
79. Des erkannten Josephs erster und zweiter Theil. 4°. (P. W. H. B. v. G.)
80. Die Kraft des eifrigen Gebeths (P. M. W. B. v. S. = Wimmer). 4°.
81. Der büßende heilige Sigmund. Erster und zweiter Theil (P. M. W. B. v. S.). 4°.
82. Der verlorene Sohn in seinem Abschiede (P. W. H. B. v. G.). 4°.
83. Der verlorene Sohn in seinem Elende (P. W. H. B. v. G.). 4°.
84. Der verlorene Sohn in seiner Rückkehr (P. W. H. B. v. G.). 4°.
85. Die beste Wahl der christlichen Seele (P. M. W. B. v. S.). 4°.

Hiezu kommen die wenigen erhaltenen Partituren. In Regensburg liegen zwölf autographe Oratorien. Zehn davon belegen die Musik zu Stücken, die in der obigen Übersicht enthalten sind, nämlich zu 47: Augustinus, 48: Sedezias (in zwei Fassungen) — 86, 49: Petrus und Magdalena (= das Leiden unseres Heilands), 76: Der blutschwitzende Jesus, 77: der verurtheilte Jesus, 81: Der büßende heilige Sigmund, 82—84: Der verlorene Sohn und 85: Die beste Wahl. Folgende beide Oratorien fehlen in der obigen Liste: 87: Christus, Petrus, Debora, Sara. 88: Christus, Petrus, Johannes, Phönissa.

In Kremsmünster befindet sich ein lateinischer Prolog und Epilog „Sigismundus" — 89 — in Stimmen, außerdem — 90 — eine Nebenhandlung Joas in Stimmen und — 91 — ein Intermezzo in Stimmen.

Die Programme der Schulspiele, die fast durchwegs bei Mayr in Salzburg gedruckt sind, beschränken sich für das eigentliche Drama auf eine Szenenfolge, sowie dies auch in den Periochen oder Synopsen der Jesuitenbühne Brauch war. Ausführlicher ist aber hier in Salzburg die zweite Handlung bedacht, die im Prologus, Chorus I., II. (manchmal auch III., IV.) und Epilogus vorgetragen wird, indem davon der volle Wortlaut gedruckt ist, oft auch in deutscher Übersetzung. Der Syllabus Personarum am Schluß hält dann genau auseinander: *„Personae Musicae"*, das sind die der Nebenhandlung und *„Actores"*, nämlich des Hauptstücks. Alle Mitwirkenden werden natürlich namentlich angeführt. Unter dem Titel *„Personae Musicae"* ist an erster Stelle der Komponist genannt. *Modulos Musicos composuit Nobil. ac Spectatiss.* D. I. E. Eberlin, *Celsiss. ac Reverendiss. Archi Episcopi & S. R. I. Principis Salisburgensis etc. etc. Camerae Musicus & Organoedus Aulicus* (beziehungsweise später *Dapifer & Capellae Magister).*[16]) Der Musik wird also in der Nebenhandlung die bevorzugte Stellung der Jesuitenspiele zuerkannt. Dem *„Oratorium Sedecias* in 2 Theilen" (so aus-

[16]) Seit 1757 heißt es vor den Personae Musicae: Author operis Musici: Praenobilis ac strenuus usw.



drücklich benannt), das den Text des Buchs von 1755 behandelt (s. o. Z. 48) ist im Regensburger Autograph eine zweite Fassung des gleichen Stoffs vorausgebunden, auf einen deutschen, vom Oratorium aber verschiedenen Text geschrieben. Sie zerfällt in fünf durch Überschriften gekennzeichnete Teile: *„Introductio"*, „das erste Chor", „das zweyte Chor", „das dritte Chor" und „Beschluß". Abgesehen von Introductio, das ist Symphonie — der Prologus hieß Eingang — sind das die Ausdrücke, die in deutschen Programmen die Nebenhandlung bezeichnen und es liegt so die Musik einer solchen Nebenhandlung vor (wie später in Mozarts *„Apollo et Hyacinthus")*, opernhaft mit Rezitativen durchkomponiert und in deutscher Sprache. Ein zweites Beispiel gibt der Kremsmünsterer Joas. Nach den Textbüchern dürfte der verbindende Dialog aber auch gesprochen worden sein. Er ist anfangs in Prosa gefaßt, seit 1757 aber in fünffüssigen Versen gehalten. Nur in Richardus (s. o. Z. 27) ist die Anlage offenkundig ganz auf Musik (Rezitativ) berechnet. Der Anteil der Musik am Hauptdrama dürfte schon nach dem Vergleich mit den Jesuiten zu schließen weniger bedeutend gewesen sein. Die Musik der Jesuitenspiele, die sich hauptsächlich an den Aktschlüssen, den Stellen der alten Schlußchöre, sowie im Prolog und Epilog ausbreitet, greift gelegentlich auch ins Innere der Stücke über. Im Kremsmünsterer Sigismundus, der lateinischen Text hat, sind Proben mitten aus dem Stück erhalten, Rezitativ und Melodram! Die große Eingangsscene des Prologs belegt ebenfalls die melodramatische Schreibweise, die so eine besondere Bedeutung gehabt haben dürfte. Jedenfalls wurde aber das Hauptstück gesprochen und es ist in einem Ganzen Drama, Oper und Posse vereinigt. Denn zwei Zwischenspiele waren seit 1754 komischen Szenen überlassen, so treten z. B. im „Interludium zu Ozama" 1759 auf: Marquis von Lügenfeld, Herr Dummhirn, von Gerneadel u. a., im Zwischenspiel zu „Demetrius" 1755 treibt Lipperl seine Spässe. Schon Schubart hat die Neigung der Salzburger zum Derbkomischen betont, der wienerische Hanswurst hatte seine Heimat geflissentlich nach Salzburg verlegt. In dieser Zeit scheint besonders der Chorregent Hölzl den Spaßmacher abgegeben zu haben. Für die großen Gesangspartien war gern die Mitwirkung von Hof- und Domsängern in Anspruch genommen. Dem Bassisten Josef Meisner, dem Tenoristen Felix Winter (er sang 1752 den Sedecias), dem Cantor in Monte Monialium Josefus (Joannes) Scheffler — später Choralist – begegnen wir häufig. Auch mußten natürlich stets einige der 15 Kapellknaben mittun, nach L. Mozart waren stets zwei bis drei Sopranisten und ebensoviel Altisten als Solosänger bereit, und so findet man oft die Namen Fr. Anton Spizeder (der später berühmte Sänger und Lehrer Mozarts), Cajetan Adlgasser, Josef Zugseisen (später Hofsänger), J. J. Kemmeter, Jac. Schmidhueber (1758 f.) u. a. Endlich seien noch einige häufig singende Studenten genannt: M. Baader, der — wie P. Scharl in seiner Jugend — als Primadonna wirkte, er sang z. B. 1751 die Judith (Randrusia), ein Physic. Stud. Strasser den Holofernes (später Chorherr), Anton Jezt, der auch später als Organaedus in Hallein wieder auftrat, zwei Brüder Schmidhueber, Nepomucenus und Vitalis, um 1750; M. Kaserer, der später als Dichter hervortrat. 1759 (Ozama) singt ein J. F. Schmid den Saul, er war später Choralist, Ant. Kessler den David u. a. m. 1767 in der Schuldigkeit des ersten Gebotes begegnen wir dann Frauennamen (Köchel). Am Hoftheater trat übrigens Eberlins Gattin Maria Francisca als Sängerin auf.

Unter den Dichtern Eberlins ist der bedeutendste P. Marianus Wimmer, der auch mit seinen weltlichen Vornamen Jakob Anton zeichnet (J. A. W. oder M. W. B. v. S.). Er ist 1725 in der damals salzburgischen Stadt Mühldorf geboren, studierte in S., trat 1744 in den Benediktinerorden ein und war 1750 bis 1763 Präfekt und Professor des Salzburger Gymnasiums. Er starb 1793. Außer lateinischen Schuldramen, von denen er in Nürnberg 1764 eine Sammlung drucken ließ, schrieb er fleißig in deutscher Sprache. Er hat eine große Anzahl deutscher Oratorien und Passionskantaten,



die der fürsterzbischöfliche Hof in der Fastenzeit reichlich brauchte, verfaßt, dabei wurde er vom P. Wolfgang Holzmayr (1720 bis 1791, in Salzburg Professor 1749 bis 1761) unterstützt, und von besonderer Bedeutung sind zwei dramatische Versuche Wimmers im Anschluß an die Wiener Volksposse, nämlich „der wachend träumende König Riepel" 1740, er behandelt den Stoff vom Bauerntraum, der lateinisch schon 1738 auf die Salzburger Bühne gekommen war *(Rusticus princeps unius diei)* und „die geadelte Bauern" 1750. Beide Stücke verwenden die Salzburger Mundart. Sie sind leider verschollen, einen gewissen Ersatz bietet das Kremsmünsterer Zwischenspiel Eberlins, das die Bekehrung eines Säufers behandelt. Zu Eberlins Zeit schrieb für das akademische Theater auch schon Plac. Scharl (1759 bis 1770 in Salzburg), Florian Reichsiegel[17]) (Professor 1760 bis 1775) und Andreas Schachtner (1731 bis 1795).

Die deutschen Oratorientexte sind von Wien her stark beeinflußt, sowohl in den zweiteiligen Formen von Metastasio, dessen Passione und St. Elena in Übersetzung aufgegriffen wurden, als auch in den einteiligen Gebilden vom älteren Wiener Sepolcro; diese Werke dürften auch in Salzburg für den Charfreitag bestimmt gewesen sein. Die Anlage der zweiteiligen Oratorien — von den Regensburger Partituren gehören hieher (außer Metastasios Leiden Christi) Augustinus, Sigmund, Sedezias und die beste Wahl — ist so, daß sie in jedem Teil vier bis sechs Arien, die zumeist einen lebhaften Vergleich durchführen, gegen Schluß ein Duett, im zweiten Teil ein Terzett oder Quartett und am Ende je einen kurzen Schlußchor umfassen. (Nur den ersten Teil des Sedezias beschließt ein Duett.) Im ganzen sind also je fünf bis sieben geschlossene Stücke in einem Teil vereinigt, dazwischen steht der für das Aussetzen in Rezitativen bestimmte Dialog. Zwischen die beiden Teile fiel eine Predigt. Die einteiligen Oratorien[18]), zu denen auch die drei einzelnen Teile des verlorenen Sohnes gezählt sind, verfügen über einen größeren Umfang, nämlich sieben bis zwölf geschlossene Formen; es sind acht bis zehn Arien nebst je einem oder zwei Ensembles und dem Schlußchor zusammengereiht. Ganz kurz sind die für die Nebenhandlung im Schuldrama bestimmten einzelnen Teile (Sedecias), nämlich zwei bis drei geschlossene Formen, zumeist Arien, kein Chor. Die Gedichte sind auch sonst anspruchslos, abgesehen von der erwähnten schwulstigen Lyrik, sie tragen ihren eng begrenzten Stoff geradlinig in langsamer Erzählung vor, wobei das Hauptgewicht auf erbaulichen Betrachtungen liegt. Im Heiligenspiel S. Augustinus[19]), dessen Übersetzung Schachtner zuzuschreiben sein dürfte, der 1758 auch das Drama von Fr. Neumayr in deutsche Verse brachte, geht z. B. äußerlich rein gar nichts vor. Augustins Bekehrung vom sündigen Lebenswandel liegt vor Beginn des Stückes, die Angehörigen besorgen bloß einen Rückfall, aber schließlich wird der Glaube des Helden durch ein Wunder entschieden. Wird hier also Spannkraft bloß durch innerliche, seelische Vorgänge erzeugt, so ist die Gestalt des büßenden Sigmund wieder völlig passiv, doch wird er zur Buße schweren Leiden ausgesetzt. Die Gefangennahme durch die Franken und die Rache Klodomirs bringen erregende Züge in seine völlige Ergebenheit in den Willen Gottes. Im Sedecias endlich — das Textbuch ist von Zenos Dichtung unabhängig — sind ähnliche Spannungen ins Unangenehme gesteigert, starke Mittel etwa in der Art der Hamburger geistlichen Oper werden nicht gescheut (Mord und Blendung), im Gegenspiel der Babylonier ist schonungslose Rachsucht und Wut sinnkräftigst verkörpert. Die Jugend sollte ja auch durch Abscheu lernen. Kräftig handelnd, zu seinem Unheil, wird der „Verlorene Sohn"

[17]) Er ist Salzburger. Vgl. über ihn P. Firmin Lindner, Profeßbuch der Ben.-Abtei S. Peter, Mitteilungen d. Ges. f. S. Landesk. 46 (1906) S. 169 f. mit Übersicht seiner Schriften.

[18]) Die Bezeichnung „Kantate" (Schering) dürfte hier doch zu eng sein.

[19]) Das italienische Original ist in der Neuausgabe des Hasseschen Oratoriums in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Bd. 20 (durch A. Schering) bequem zugänglich. Die Textgeschichte behandelt L. Kamienski (die Oratorien von J. A. Hasse, Leipzig 1912, S. 195 ff.) eingehend.



eingeführt. Dieses Thema war im Schuldrama sehr beliebt, der Acolastus von Gnaphaeus gab dereinst das Vorbild her, unter dessen Nachahmungen nur an Schmelzls Komödie erinnert sei. In Salzburg kam der *„filius prodigus“* schon im 17. Jahrhundert aufs Theater (1639 von P. Ans. Hueber, Hammerle erwähnt einen „Verlorenen Sohn“ auch 1669).[20]) P. Holzmayr baut die Handlung in drei knappen Teilen auf, deren äußere die häuslichen Szenen zwischen Sohn und Eltern bei Abschied und Wiederkehr schildern, beim Abschied ist der verführende Freund beteiligt, bei der Rückkehr tritt der Bruder auf, im Mittelteil sehen wir den reuigen Sünder neben dem falschen, entlarvten Freund und zwischen „Furcht“ und „Hoffnung“. Solche Verpersönlichungen waren im Sepolcro besonders beliebt und allegorischen Gestalten begegnen wir auch im Passionsoratorium („Tochter Zion“, „Die gläubige Seele“, beide sowohl im blutschwitzenden Jesus als auch im verurteilten Jesus). In diesen „Kirchenstücken“ werden einzelne Abschnitte aus der Leidens- und auch aus der Wundergeschichte Christi in enger Anlehnung an den Evangelienbericht vorgeführt. Bloß hier (blutschwitzender und verurteilter Jesus) hat sich der Evangelist (Testo) erhalten. Daß die Oratorien übrigens auch szenisch dargestellt wurden, ist für Salzburg mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, angesichts der weit und breit im Umkreis blühenden Passionsspiele kann für die einteilige Gruppe vielleicht eine halbdramatische Darstellung am heiligen Grab, etwa wie im Wiener Sepolcro angesetzt werden.

Von Eberlins Musik werden die Dichtungen ungemein gehoben. Ihr hat kürzlich erst Arnold Schering[21]) voll berechtigtes Lob gespendet, wobei er in Kürze ihre wichtigsten und bedeutsamsten Züge treffend hervorgehoben hat. Auf einige weitere besonders eigenartige Erscheinungen wird im folgenden hingewiesen werden. Zunächst möge eine gedrängte Übersicht der zwölf Regensburger Partituren und der Kremsmünsterer Stimmen Platz haben. Wo in der Zählung nichts anderes vermerkt ist, sind Arien gemeint, das Sekko-Rezitativ ist nicht besonders angezeigt, ebenso in der Instrumentierung die Streicher nicht.

1. Augustinus.

In Regensburg:

I. Sinfonia Es (Corni).

1. Monica, Augustins Mutter, Sopran Es,
2. Alipius, Augustins Lehrer, Tenor F (2 Corni, 2 Oboi),
3. Simplicius, Augustins Lehrer, Baß B (das D, c, wird übergangen). — Begleitetes Rezitativ mit wechselnden Instrumenten,
4. Augustinus, Tenor E,
5. Navigius, Bruder, Tenor C (Clarino solo),
6. Chor c (2 Trombe).

II. Ritornell (B) und begleitetes Rezitativ.

1. Monica Es (Fagotti), — begleitetes Rezitativ,
2. Alipius A, — begleitetes Rezitativ („Stimme vom Himmel“),
3. Augustinus C (2 Corni), — begleitetes Rezitativ,
4. Simplicius G,
5. Chorus G.

2. Sedecias.

I. Sinfonia C (2 Corni, 2 Fagotti),

1. Sedecias, Tenor B, — begl. Rez.,
2. Hazail, sein Sohn, Alt, Es (2 Corni, 2 Oboi),
3. Elisama, Baß A,
4. Nabuzardan, Tenor G (zweiteilig),
5. Duett: Benasar, des Sed. Sohn, (Sopran) und Elisama C.

II. Sinfonia A.

1. Sedecias D (2 Corni, 2 Oboi),
2. Nabuchodonosor, Tenor F, — begl. Rez.,
3. Benasar c (zweiteilig), — begl. Rez.,
4. Quartett („Aria a 4“), Sed., Ben., Haz., Elis. A (zweiteilig), — begl. Rez.,
5. Sedecias d. (Violoncello Solo, zweiteilig),
6. Chor D.

---

[20]) Salzburger Zeitung 1861. Über das „Besserungsstück“ in Wien vgl. Moriz Enzinger: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrh. (Stoffe und Motive). Schriften der Ges. f. Theatergesch., Bd. 28, Berlin 1918, I. S. 281.

[21]) Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911, S. 356.



3. Sigismund.

I. Sinfonia a.

1. Sigismund, Tenor B,
2. Gunebald, sein Sohn, Tenor e, — begleitetes Rezitativ,
3. Algundis, sein Weib, Sopran Es (2 Co, 2 Ob), — begleitetes Rezitativ,
4. Klotildis, seine Tochter, Alt F,
5. Gilbert, Feldherr der Franken, Tenor D, (2 Corni, 2 Oboi),
6. Klodomir, der Frankenkönig, Tenor A, (Fagott Solo), — begleitetes Rezitativ,
7. Duett. Sig. und Alg. d. (dreiteilig) und
8. Chor d.

II. Ritornell und begleitetes Rezitativ.

1. Sigismund A,
2. Gunebald G,
3. Algundis D (2 Corni, 2 Flauti),
4. Gilbert F (2 Corni, 2 Oboi),
5. Klotildis Es (nur 2 Soloviolinen, Trombone, Baß),
6. Klodomir C (2 Clarini, 2 Oboi), — begleitetes Rezitativ,
7. Duett: Sigism. und Alg. B (Fagott Solo, zweiteilig),
8. Chor B.

4. Beste Wahl.

I. Sinfonia A (2 Oboi)

1. Maria, Sopran G (2 Corni, 2 Flauti)
2. Martha, Alt, A
3. Petrus, Baß C (2 Oboi), — begl. Rez.
4. Christus, Tenor F
5. Chor C

II. „Sinfonia" = Ritornell F, — begl. Rez.

1. Petrus Es, — begl. Rez.
2. Christus G (Tromb., Fag.)
3. Maria B (2 Oboi, 2 Solo-Viol., 2 Violen, unbez. Psalterium), — begl. Rez.
4. Martha D (2 Corni)
5. Quartett C und
6. Chor C

5. Das Leiden unseres Heilands.

I. Sinfonia Es (2 Corni, 2 Oboi).

1. Petrus, Tenor c
2. Chor der Gläubigen g (D. C.)
3. Magdalena, Sopran B (2 Fag.)
4. Josef, Baß A (Viol. unis., 2 Oboi)
5. Johannes, Alt Es (2 Corni)
6. Magdalena, B („Sordini")
7. Petrus, G (2 Flag.), — begl. Rez.
8. Aria a 2: Petr. und Magd., D. (2 Corni, dreiteilig) und
9. Chor

II. Ritornell B und begl. Rez.

1. Johannes F, — begl. Rez.
2. Josef, c, — begl. Rez. mit wechs. Instr.
3. Petrus, D (Fl.), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
4. Johannes E, — begl. Rez. mit wechs. Instr.
5. Magdalena G (2 Corni, 2 Oboi), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
6. Petrus B
7. Chor c.

6. Der verlorene Sohn.

I. Sinfonia B.

1. Sohn (Eleutheriphilus), Alt D
2. Freund (Epithymnis), Tenor G (2 Oboi)
3. Mutter, Sopran F (2 Corni, 2 Oboi), — begl. Rez.
4. Vater, Tenor A (2 Flauti)
5. Sohn, C (ol. con Sord.), — begl. Rez.
6. Mutter, Es (2 Solo-Viol., Tromb., Baß, im Mittelt. Fag., Tromb., Baß)
7. Terzett B (dreiteilige Reprisenform), — begl. Rez. m. wechs. Instr.
8. Vater, D (2 Corni, 2 Oboi)
9. Chor d

II. Sinfonia g

1. Sohn, jetzt Sopran F (2 Corni, 2 Oboi)
2. Freund G, — begl. Rez.
3. Furcht D (2 Corni, 2 Oboi)
4. Hoffnung, Alt B
5. Furcht A (2 Flauti)
6. Sohn, C (Sord., Tromb.), — begl. Rez.
7. Hoffnung, Es
8. Duett: Furcht und Hoffnung B, — begl. Rez.
9. Sohn, D (Bratschen geteilt, zweiteilig)
10. Chor D

III. Sinfonia B

1. Mutter, F (2 Corni, 2 Oboi)
2. Vater, A (2 Violen, Tromb., Baß)
3. Sohn, E (Echo in den Viol.)
4. „Aria in Dreyen", G, — begl. Rez. mit wechs. Instrumenten
5. Mutter, D (Clarino solo), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
6. Sohn, B (Solo-Viol., 2 Fag.)
7. Lobgesang, Vater, Mutter, Sohn, Chor (Psalterium, Lyra, Triang., Tromb., Baß, Fl., Harpa)
8. Bruder (Epiphidias), Alt C (Bratschen geteilt)
9. Vater, Es (2 Corni, 2 Oboi), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
10. Mutter, F (2 Corni, get. Bratschen)
11. Chor B.

7. Der blutschwitzende Jesus.

Sinfonia c (2 Tromboni).

Begl. Rez. und Arioso

1. Tochter Zion, Sopran G, — begl. Rez.
2. Petrus, Tenor D, — begl. Rez.
3. Jesus, B (Fag.)
4. Gläubige Seele, A
5. Tochter Zion, c (2 Oboi, Trombone), — begl. Rez.
6. Gläubige Seele, F
7. Chor f.

8. Der verurteilte Jesus.

„Sinfonia" Adagio-Allegro B (2 Oboi).

Chor B und begl. Rez.

1. Tochter Zion, Sopran Es, — kl. Chöre und begl. Rez.
2. Gläubige Seele, Alt G, — begl. Rez.
3. Tochter Zion, Es (Trombone), — begl. Rez. und Chor
4. Pilatus, F (2 Corni, 2 Oboi)
5. Gläubige Seele, B, — Chorrezitative
6. Pilatus, A
7. Gläubige Seele, D (Viol. c. Sord., Fl.), — begl. Rez.
8. Tochter Zion, C
9. Chor, C

9. Christus und Phönissa.

Sinfonia A

1. Sella, D, — begl. Rez.
2. Phönissa, Sopran A (2 Viol. c. Sord., 2 Bratschen, Cariglion), — begl. Rez.
3. Christus, Tenor F (2 Corni, 2 Oboi)
4. Johannes, Tenor B
5. Petrus, Tenor G
6. Phönissa, E (2 Corni, 2 Fl., „Vögl"), — begl. Rez.
7. Christus, C
8. Sella, A (2 Solo-Viol., Trombone, Baß), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
9. Quintett, D (2 Corni, Fag.) und
10. Chor d

10. Christus und Debora.

„Introduzione" C, — begl. Rez.

1. Sara, Alt F (2 Bratschen)
2. Debora, Sopran G (2 Fl., 2 Corni)
3. Christus, Tenor A
4. Petrus, Baß D (pizzic.), — begl. Rez.
5. Christus, B (2 Oboi)
6. Debora, C (2 Oboi, 2 Clarini), — begl. Rez.
7. Petrus, Es (2 Corni)
8. Sara, G (2 Fl., Corno past[orale] in G)
9. Christus, F (2 Corni)
10. „Aria a 2", Deb., Sara E (2 Solo-Viol., Baß), — begl. Rez. mit wechs. Instr.
11. Debora, A (2 Fl. trav., 2 Tromboni, Psalterium)
12. Chor D.

11. Sedecias II.

„Introdructio", C (Clarini, Timp.), — begl. Rez.

1. Sedecias, Tenor B
2. Hazail, Sopran D (2 Corni)
3. Nabuzardan, Tenor G.

„Das erste Chor".

1. Sedecias, Es (2 Corni)
2. Hazail, A
3. „Arie" a 2, Sed., H., F (zweiteilig)

„Ende des ersten Teils".

„Das zweyte Chor".

1. Benasar, Alt C
2. Nabuzardan B.

„Das dritte Chor".

1. Benasar D (2 Corni)
2. Hazail A, — begl. Rez.
3. Terzett, Sed., Ha., Ben., Es (2 Corni, zweiteilig).

„Beschluss".

1. Sedecias c (zweiteilig)
2. Duett, Nabuzardan, Sed., g, frei.

In Kremsmünster:

12. Sigismundus.

Stimmen: Gesangsstimmen und 2 Vl° Primo, 2 Vl° sec., Alto Viola, Vlone (im Epilog Organo ó Vlone), Vlone Ripieno, 2 Clarini, Tympano.

Prologus: Introductio D. Clar., Tymp.

1. Melodrama. Sigismund. Clar., Tymp. — begleitetes Rezitativ. Sigerici umbra, Tenor,
2. Arietta. Sigerici umbra. D: „Monstrum immane" (Da C.). — begl. Rez. Clar., Tymp.,
3. Ritornell D und begl. Rez. Nemesis, Sopran,
4. Arietta. Nemesis. B: „Pande fauces Acheron" (zweiteilig),
5. Aria a 3. Siger., Nemesis, Clementia (Sopran). Es: „Jam crimen atron punietur." (Rit. da C.),
6. Chorus. C: „Sic fiat iustitia." (Da C.)

Epilogus:

1. Chor. D—d: „O facta barbara." Clar., Tymp. — begl. Rez. Sigericus.
2. Aria a 3. Clementia, Justitia (Sopran), Sigericus. F. Clarini: „Post auras turbidas." (Da C.), — Sekko, darin „fit clangor tubarum & tympanorum", begl. Rez.,
3. Chorus. D: „Sigismunde fac iucunde." Clar. Tymp.

Außerdem liegt bei die Musik 1. zu einer Szene des Sigericus: „Sigismunde quid trepidas?" u. z. begl. Rez. und eine Echo-„Aria" mit Melodram (g.), 2. aus dem „2. actu. Scena 5", zu einer „Scena Musica" (Melodram): 4 kurze Orchestersätze: Vivace C (Vli con Sordini), Audante C, Poco Adagio c, Allegro C.

13. Joas.

Nur die Singstimmen und Violone (= Continuo) erhalten.

„Eingang." Sinfonia. E.

1. Joas, Sopran, B. (Da C.),
2. Chor. D,
3. Ismael, Tenor, Es. (Da C.).

„Das erste Chor."

1. Ozam im Kerker, Baß. Es (Da C.),
2. Arie a 2. Mirach (Sopran), Ozam. A (dreiteilige Liedform),
3. Ozam. C. (Da C.),

„Zweytes Chor."

1. Chor. D, — begl. Rez.,
2. Jojadas, Tenor, D und Chorus. D. (kurz),
3. Arioso. Ismael (jetzt Baß „H. Hinterhueber"). F,
4. Mirach, später Jojadas. B. (dreiteilige Liedform, Rit. da C.).

(3. Chor.)

1. Chor. g, später zweimal wiederholt,
2. Mirach. B. (Da C.), — begl. Rez.,
3. Glycon, Tenor. G (Rit. da C.),
4. Jojadas. D. (Da C.).

„Beschluss" (Schrift von G. Pasterwitz). Arie und Chor. Mirach. D. (Da C.), von Pasterwitz komponiert.

14. Ein Zwischenspiel.

Stimmen: Trinkgern (Basso),
Frau (Basso),
Erzschliffl (Sopran),
Gscheid (Basso),
Durstig (Alto),
Haltsmaul (Alto),
Schenckein (Basso),
Würth (Basso),
Geist (Basso).

Die Stimme des Tagdieb-Tenor — fehlt.)

2 Vl° pr., 2 Vl° sec., Viola, Violone (= Continuo), Corni 1 mo und 2 do (Oboe 1 u. 2).

I. Sekko.

1. Erzschliffl. G. (Da C.): „Pfui Teufel, das ist schlauch", — Sekko,
2. Durstig. C. (Da C.): „Studenten sind holt Leuth", — Sekko,
3. Erzschliffl. F. (Lied): „Heidl Poppeidl, mein Trinkgern schläft gut", — Sekko,
4. Verkleidungsmusik A, 3/8, — Sekko,
5. Marche. D. Corni.
6. Trinkgern. D: „Was saust ä so?" (kurzer Liedsatz), — Sekko,
7. Trinkgern, F. (Ritorn. da C.): „Ins Würthshaus geh i dä gwiß nimmä."

II.

1. Trinkgern. B.: „Teufel nä! Mey! Gib ä Fried!" — Sekko,
2. Trinklied a 2. F.: „Die Gläser in die Höh, es lebe die Armee", — Sekko,
3. Frau. A.: „Ey mich recht geschlagne Frau" (Da C.), — Sekko,
4. Arietta. Wirt. G.: „Du Sauhund, du grobä", — Sekko, teils begl.
5. Frau. G. (Klagelied): „O Elend, Kreuz und Hohn", — Sekko,
6. Geist. C. (kurz): „Du weist die Antwort schon", — Sekko,
7. Trinkgern. D. (zweiteilig): „Mey gehts nur ihr Herrn."

Eberlin schließt sich natürlich im allgemeinen der musikalischen Hauptströmung seiner Zeit an, nämlich den Neapolitanern, insbesondere an Hasse, der auf der Höhe seines Ruhms stand und auch in Salzburg aufgeführt wurde. Dabei weiß er sich aber seine süddeutsche Natur seltsam naiv zu wahren, sowohl in der geschlossenen Form, als auch im Rezitativ, das er ganz merkwürdig handhabt. Die Arie ist wohl auch bei Eberlin Hauptstütze des Ganzen und die große Da Capo-Form überwiegt. Die stehenden kühnen Gleichnisse des Textes wie Seesturm, Gewitter, Adlersflug, Wandern am Abgrund, Höllenschrecken sind im üblichen Zuschnitt vertont, den Kretzschmar bezeichnend Kulissenstil nennt.[22]) Natürlich mit dem großen Orchester der Neapolitaner (Streicher, Hörner, Oboen, Clarino) und reichen Koloraturen. Er ist aber bisweilen in einer Art weiter- und durchgebildet und zu einem großen leidenschaftlichen Ausbruch verdichtet, der schon an Gluck gemahnt und eines gewissen romantischen Einschlags nicht entbehrt, wie in der Arie der Algundis, Sigismund I. (Beilage 1).[23]) Das ist ein großartiges, pathetisches Seelenbild, voll dramatischer Kraft, schwungvoll angesetzt, glänzend instrumentiert und mit harmonischen Feinheiten gewürzt (die Nonenvorschläge, die neapolitanischen Sextakkorde). Die Musik enthüllt hier die Beteiligung dieser Frau an der Vorgeschichte, die das Textbuch übergeht. An zarteren Vorstellungen der Arientexte,

[22]) Die von Schering genannte Arie aus dem „Verlorenen Sohn": „Was ist ein sündenvolles Herz" (II_3) singt nicht der Sohn, sondern die Furcht.

[23]) Die „Beilagen" sind in dem gleichzeitig erscheinenden Band 55 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich aufgenommen. Diese Studie bildet die Einleitung zu dieser Ausgabe.

freundlichen Naturbildern und einfachen Äußerungen der Frömmigkeit, entzündet sich aber bei Eberlin sogleich eine warme bodenständige liedartige Melodik. Im „Verlorenen Sohn“ I_2 lockt der falsche Freund mit folgendem liedhaften Gesang (Beispiel 1). Die Melodie ist zugleich volksmäßig gegliedert, mit häufigem Zurückkommen auf den Hauptgedanken, der auch im Mittelsatz als Mollvariation auftritt. Der melodische Wiederschlag im ersten Takt, süddeutsches Volksgut, erscheint bei Eberlin geradezu formelhaft: Z. B. „Verlorener Sohn“ III_9 u. a. (Beispiel 2) oder blutschwitzender Jesus 1 (Ausgabe S. 14, 19; vgl. auch S. 63, ferner S. 36, Takt 2 und S. 43, Takt 5). Jesus (Ausgabe S. 14, 19; vgl. auch S. 63, ferner S. 36, Takt 2 und S. 43, Takt 5). vorkommt (S. 8, Takt 9; S. 20, 41, 56). Ihre bezeichnende Septimenspannung findet sich auch S. 62, Takt 1/2 in der Singstimme. Eine andere häufige volkstümliche Wendung ist folgende (Beispiel 3). Im blutschwitzenden Jesus finden wir sie S. 12, Takt 3/4 und sonst in dieser Arie an den betreffenden Stellen wieder. Hieher gehört auch die Arie der Mutter Augustins (Beispiel 4). Das Liedhafte ist ganz deutlich, besonders wenn man die entsprechende Arie Hasses vergleicht. Für weiche Tonbildungen ist natürlich die Gestalt Christi anregend, insbesondere wo er seine Hirtensendung erklärt (Pastorale, Beispiel 5). Vgl. auch blutschwitzender Jesus Arioso S. 7/8 und Nr. 3, S. 36. Ein zartes Naturbild wird gern durch eigentümliche Orchesterbegleitung gehoben, wie in der Arie der Klotildis, Sigismund II_8 (Beispiel 6). Eberlin liebt die solistische Verwendung der Posaune überaus, die in Salzburg an Thomas Gschlacht aus Stockerau einen ganz hervorragenden Vertreter hatte. Leopold Mozart nennt ihn einen großen Meister auf seinem Instrument, dem es sehr wenige gleich tun können. Das innige Thema obiger Arie wird alsbald von zwei Sologeigen übernommen. Für das aparte Hervortreten der Posaune seien noch zwei Beispiele herausgegriffen, die zugleich im Ausdruck hervorragen: die Arie der Tochter Zion aus dem „Verurteilten Jesus“ (3) (Beilage 2) musterhaft in der Empfindung, es lebt Bachsche Innerlichkeit darin — der feierliche Posauneneinsatz kann für Mozart eine Kindheitserinnerung gewesen sein — und die tiefempfundene Arie des Vaters aus dem „Verlorenen Sohn“ III_2 (Beilage 3) mit der seltsam versonnenen Anfangsfrage, den packenden Tonmalereien in der Antwort und den etwas übertriebenen Schlüssen. Genial ist die Instrumentierung, die der ernsten Melancholie des Satzes voll gerecht wird.[24]) Die geteilten Bratschen sind gleichfalls Eberlin eigentümlich, der überhaupt besonderen Orchesterwirkungen nachgeht: Gedämpfte Streicher, Soloviolinen, Violoncello-Solo, Fagott-Solo (z. B. Beispiel 7). Einmal wird das Glockenspiel herangezogen (Cariglion, Phönissa 2), einmal eine Vogelpfeife („Vögl“ genannt, Phönissa 6). Sehr häufige Verwendung findet das „Psalterium“.[25]) Der blutschwitzende Jesus verwendet in der Sinfonia 2 Trombonen, in der Arie Nr. 5 (S. 47 f.) eine Soloposaune, in der Arie Nr. 3 (S. 36 f.) zwei obligate Fagotte.

In den Arien, auch den mehrstimmigen (a 2 : Sedecias I 5, Verlorener Sohn II_8, Debora 10; a 3: Verlorener Sohn III_4; a 4: Beste Wahl II_5; a 5: Phönissa 9) herrscht, wie gesagt, die große Da Capo-Form vor, wie sie Vinci und Hasse ausgebildet haben: Hauptsatz in zwei durch Ritornell getrennten Teilen, derselbe Text also zweimal ver-

[24]) Auch in Wien zog man die Posaune zur Arienbegleitung heran, z. B. Caldara in „Joas“ 1726, 2. Teil (Arie des Joas mit Trombone und Fagott) oder in „Morte e sepultura di Cristo“ 1724 (Arie der Maria Magdalena mit 2 Tromboni und Fagott), Reutter im „Abele“ 1727 u. a., aber lange nicht in ähnlichem Maße.

[25]) Z. B. auch in der „besten Wahl“ II_8, ohne ausdrücklich bezeichnet zu sein. Schering sah irrtümlich ungenannte Klarinetten darin. Auch Reutter verwendet das Psalterium, z. B. „Abele“ 1727, „Generosità di Artaserse“ 1731, oder „Alesandro il Grande“ 1737. In der „Magnanimità d'Alesandro“ aber nicht, wie Kurt Sachs angibt; daß das salterio tedesco ein Hackbrett war, hätte Sachs übrigens aus Fil. Bonanni, Mersenne oder Walther entnehmen können. Es vertritt das Cembalo, das in den genannten Arien schweigt („senza Cembalo“), von Reutter aber auch obligat verwendet wird, also wie beim „Salterio“ mit ausgesetztem Sopran (Bersabea 1729).



tont, Modulationsordnung Tonika — Dominante im ersten Teil, im zweiten Dominante (Subdominante) — Tonika; dem ausgedehnten Hauptsatz ein knapper Mittelsatz gegenübergestellt, sodann volles Da Capo des Hauptsatzes. Der Hauptsatz gliedert sich bei Eberlin schon gern innerhalb des ersten Teils, indem in den Dursätzen — Mollarien sind selten — eine verwandte Molltonart herangezogen ist (Beispiel 8, blutschwitzender Jesus Nr. 2), der geraden Taktart eine ungerade gegenübertritt (Beispiel 9, ähnlich Sigismund I_5, verurteilter Jesus 8, Phönissa 3[26]) oder das Hauptthema inmitten in der Dominanttonart wiederkehrt (Beste Wahl II_7, das in Beispiel 5 a genannte Thema erscheint im ersten Teil des Hauptsatzes in G und D, im zweiten zweimal in G, oder Beste Wahl I_1, die in Beispiel 8 genannten Themen erscheinen in folgender Reihenfolge: im ersten Teil a) in G, zweimal nacheinander, b) in g; a) in D, b) in d; im zweiten Teil a) in G, später wieder a) in G und b) in c. In der Arie der Tochter Zion (Beilage 2) wieder ist eine Koda abgeschieden. Daß der zweite Teil mit dem Hauptthema in der Haupttonart beginnt, also wie der erste Teil, ist z. B. außer in der eben genannten Arie aus der Besten Wahl (I_1) noch in der ihr folgenden Arie (Beste Wahl I_2) der Fall (siehe Beispiel 3 c), auch im Verlorenen Sohn I_2, II_7, III_{10} u. a. Diese Annäherung an die Sonatenform kennt schon Hasse Agostino I, Denkmäler-Ausg. S. 40, 49. Die Wiederkehr ist im Anfang verstärkt und erweitert im Verlorenen Sohn II_7 (Beispiel 10). Die Sonatenform liegt völlig vor im blutschwitzenden Jesus Nr. 3. Der Seitensatz steht hier, wie im blutschwitzenden Jesus Nr. 1 in der Mollvariante der Dominante. Der Hauptsatz des Terzetts Verlorener Sohn III_4 bringt das Hauptthema (Beispiel 10 a) dreimal in der Haupttonart. Der Mittelsatz ist bei Eberlin durchwegs einteilig, steht sehr häufig in der gleichnamigen Molltonart (blutschwitzender Jesus Nr. 1, 6) und verarbeitet sehr häufig das Hauptthema der Arie in einer Mollvariation (z. B. Beilage 3). Das letzte kommt auch umgekehrt bei den wenigen Mollarien vor, z. B. Leiden Christi II_2 (Mittelsatz über das Hauptthema in der parallelen Dur-Tonart). Oft steht der Mittelsatz in Charakter, Taktart, Geschlecht in scharfem Gegensatz zum Hauptsatz (z. B. Beilage 1), die Orchesterbegleitung ist immer eingeschränkt, auf den Kontinuo allein wird aber höchstens die Kadenz gestellt, die meist in die Dominantparallele der Haupttonart führt. Eine Ausnahmserscheinung ist es, wenn der Mittelsatz die Tonart des Hauptsatzes beibehält (Augustin II_4, blutschwitzender Jesus Nr. 5). Das Da Capo ist stets durch die Anweisung in Worten verlangt, nicht wie in Wien (Badia, Fux[27]), Caldara, Bonno, Bononcini, Reutter) mit Noten ausgeschrieben. Sehr bemerkenswert ist eine Arie im Augustinus (I_3), wo das Da Capo übergangen wird und nach dem Mittelsatz (Mollvariation über das Hauptthema) gesagt ist: „gleich folgt das Rezitativ", nämlich das begleitete, das in der Tonart des Mittelsatzes (G-moll) anschließt. Das ist ein dramatisch feiner Zug, Augustin unterbricht in seiner Seelenqual die langatmigen Lehren des Simplicius.

An dramatischen Höhepunkten, hauptsächlich vor dem Schlußchor, bezw. Schlußduett, stehen zweiteilige Arien (Verlorener Sohn II a, Sedecias I_4, II_3, II_5, Sedecias Schuldrama Beschluß 1), wobei die beiden Teile zumeist voneinander unabhängig und oft nicht einmal durch ein Ritornell getrennt sind. Der Sedecias ist besonders reich an diesen Formen, die auch in den dramatischen Ensemblestücken beliebt sind (a 2: Sigismund II_7, Schuldrama Sedecias 1. Chor 3; a 3: Schuldrama Sedecias 3. Chor 3; a 4: Sedecias II_6). Auffällig kurz und frei geformt ist das Schlußduett des Schuldramas Sedecias (nur ein Wechselgesang). In drei mehrstimmigen Gesängen wird die dreiteilige Reprisen-(Sonaten-)form herangezogen, nämlich in dem düstern Duett Sigismund I_7 (H: d, schließt mit Halbschluß, M: F, H: d, hierauf setzt der Chor ein, thematisch an A angeschlossen, Beispiel 11), beim Abschied des verlorenen Sohnes von

[26]) In Ioas III_4 steht einem Adagio C ein Andante $^3/_8$ gegenüber.

[27]) Das ist sogar in die Neuausgabe der Costanza e fortezza von E. Wellesz übernommen.



den Eltern (I7 : H : a) B, b) F, M : B, H : a) B, b) B und im Leiden Cristi I8. Hier möchte ich erwähnen, daß G. B. Bononcini die dreiteilige Reprisenform verwendet, z. B. Ezechia 1737, auch bei Händel ist sie zu belegen.

Der Schlußchor ist mehrmals thematisch an das vorangehende Duett (bezw. Arie) angeschlossen, außer im Sigismund I auch im Leiden Christi I und im verurteilten Jesus sowie im blutschwitzenden Jesus. Er ist gern in kurzen Maßen gehalten, der gebundene Stil verleiht ihm Würde, die durch choralartige Partien verstärkt ist (Beispiel 12), aber auch größer angelegte Chöre mit reicherem Orchestersatz treten auf (Beispiel 13).

Eberlins Rezitativbehandlung ist sehr fesselnd und eigenartig. Das unbegleitete Rezitativ fließt ohne Besonderheiten dahin, es nimmt aber nirgends übermäßig viel Raum ein. Melismen fehlen, doch finden sich noch zweistimmige Stellen (Debora, nach 9, Sedecias II, vor 1). Die Turbasätze des verurteilten Jesus sind teilweise Chorrezitative (Beispiel 14, 15). Die Passionsoratorien (blutschwitzender Jesus, verurteilter Jesus) erweisen sich auffallend arm an Secco-Rezitativen. Gelegentlich wird der Baß ausdrucksvoll bewegt, ohne daß in dieser Beziehung das großartige Vorbild Hasses auch nur angestrebt wäre (Verlorener Sohn II5, Phönissa 7, Schuldrama Sedecias Beschluß). Da wird aber schon das Mitgehn der Streicher (unisono) verlangt („col Violini", „Violini col Basso"). Vom begleiteten Rezitativ wird ein ganz besonders reicher Gebrauch gemacht. Es dient nicht etwa bloß zur Arieneinführung, sondern an allen bewegten Punkten der Handlung setzt es ein, überflutet dann lange Strecken des Textes und ebbt oft wieder, auch vor der Arie, ins Secco zurück. Dabei ist es nicht auf die üblichen Streicherakkorde und rhythmischen Einwürfe beschränkt, sondern zieht ausdrucksvolle melodische Gebilde und wechselnde Orchesterbegleitung in einer ganz originellen Weise heran. Mit der motivischen Kleinkunst Hasses läßt sich diese Setzart nur selten vergleichen, etwa in den Selbstanklagen des Sigismund (Beispiel 16). Ein tragfähiges Taktmotiv erklingt hier dreimal mit glücklicher Steigerung (in B, Es, As), das zweitemal stürmisch fortgeführt, das drittemal wirksam harmonisch geschlossen. In Augustins Glaubenskämpfen entwickelt sich das Rezitativ durch sequenzhaftes Emportragen einer Phrase. (Beispiel 17.) Sehr bemerkenswert ist die stimmungsstarke Begleitung mit (Alberti) Bässen und zwei Fagotten.[28]) Mittelpunkt dieser Szene ist das Wunder, die „Stimme vom Himmel": „Heb auf und lies", nämlich den Römerbrief des heiligen Paulus. Sie ist durch zwei C-Hörner weitaus eindringlicher angemeldet, als durch Hasses Streicher. (Beispiel 18.) Diese dramatisch hochstehende Führung der Bekehrungsszene streut zweimal Secco ein, auch vor der Arie des Augustinus (II3). Die Rezitative des Augustinus im ersten Teil sind gleichfalls bedeutend, führen mehrere Gedanken durch und stützen sich auf wechselnde Orchesterbegleitung (Streicher, dann 2 Fagotte, dann 2 Flöten, dann 2 Hörner). Ähnlich hochwertig sind die Rezitativszenen im zweiten Teil des Sedecias, wo sich das Schicksal seiner Söhne erfüllt. Bei ihren Bitten erhebt sich das Rezitativ zu kurzen, Graun nahestehenden „Ariosi" (so benannt). Ein anderes Verfahren schlägt Eberlin im verlorenen Sohn ein, es ist in diesem Ausmaß zwar selbständig, aber arg schablonenhaft. Ein Gedanke wird aufgestellt, der dann im Verlauf des Rezitativs in verschiedenen Tonarten gleichlautend ganz oder teilweise immer wiederkehrt. Z. B. I, nach 5: der Vater spricht dem Sohn nochmals ins Gewissen. Folgende kurze Einheit taucht nicht weniger als elfmal im Rezitativ auf: (Beispiel 19), und zwar in h, G, a, a-F, e (halb), fis, e (halb), fis (halb) und h (halb). Ähnlich steht die Szene nach III4 auf folgendem fünfmal wiederkehrenden Gedanken (Beispiel 20), worauf die Hörner mit folgendem Sätzchen hervortreten (Beispiel 21). Ist hier der ritornellartige Kehrreim noch mäßig oft vertreten, so ist er in den folgenden Fällen

[28]) 2 Fagotte und Baß als Arienorchester verwendet sowohl Caldara (Gionata 1728), als auch Reutter (Abele 1727, Arie des Lucifer).



allzu häufig eingestreut. Diese Tatsache wird allerdings dadurch gemildert, daß die Einsätze auf verschiedene Instrumente verteilt sind. Das Rezitativ nach I_8 — der Sohn hat das Elternhaus eben verlassen — verwendet das Thema (Beispiel 22) 15mal, und zwar gespielt zuerst von Streichern, später 2 Flöten und Viola, 2 Fagotten und Baß, 2 Hörnern und Baß und 2 Oboen und Fagott. Im Rezitativ nach III_{10} tritt ein Ritornell (Beispiel 23) gar 18mal auf, Besetzung: Streicher, dann Flöten, Hörner, geteilte Bratschen, Psalterium, Fagotte, Violinen pizzicato und Oboen. Das Bestreben, die Szene einheitlich zusammenzufassen, ist deutlich, sogar zu deutlich und zu naiv ausgeführt. Es ist aber nicht unmöglich, daß diese Technik an irgend einen landesüblichen Brauch angelehnt ist, da ja das Land an solchen überreich war.

Dem Rezitativ gehören auch einige sehr eigenartige Gebilde zu, wo Eberlin das liturgische Rezitativ, den gregorianischen Choral heranzieht und mit Instrumentalbegleitung umwebt. Das tut er nicht bloß in den Passionsoratorien (blutschwitzender Jesus, verurteilter Jesus), sondern auch sonst gelegentlich, so in Phönissa, nach 8, mit wechselnder Instrumentation, u. a. sind 2 Tromboni beteiligt, und im verlorenen Sohn beim Jubel über die Heimkehr des Bekehrten. (Beilage 4. — 8. Psalmton.)

Eingeleitet werden die Oratorien mit einer Ausnahme von einsätzigen Symphonien in primitiver zweiteiliger Sonatenform. Auch Hasses Agostino beginnt mit einer solchen einsätzigen Symphonie, früher schon Scarlattis S. Teodosia, bei Caldara eröffnet eine einsätzige Introduzione häufig die Oratorien (z. B. Maddalena 1713, fugierter Konzertsatz, Joaz 1726 Fugensatz, Gionata 1728), in der Jesuitenoper verwendet z. B. Richter eine solche einsätzige Intrada 1706 im Amor in Aenea. Die Form Eberlins scheidet oft durch Wiederholungszeichen die beiden Teile schon äußerlich, im ersten Teil sind zwei Themen unterschieden, auf Tonika und Dominante (in Moll Parallele), in Durformen ist wie bei den Arien eine Vorliebe für Mollpartien sichtlich, der zweite Teil entwickelt die Themen auf Dominante und Tonika. Abweichend ist die Symphonie zu Sigismund angelegt, wo der erste Teil zwei (verwandte) Themen in A-Moll und C-Moll (!) einführt, während der zweite Teil in der Haupttonart beginnt, also wie der erste, in der dann auch das zweite Thema gebracht ist (Beispiel 24). Der oben genannte Ausnahmsfall betrifft den verurteilten Jesus, wo ein kurzes Andante einer kurzen ritornellartigen Einbegleitung des ersten Turbachors vorangeht. Kürzere Orchester-Ritornelle treten öfter an die Spitze der zweiten Oratorienteile, wo sie dann ins begleitete Rezitativ münden, in der Art Vincis (S. Elena). Man könnte also den verurteilten Jesus auch als zweiten Teil zum blutschwitzenden Jesus gelten lassen, wofür noch manches andere spricht. Der dritte Teil wäre der gekreuzigte Jesus, dessen Musik nicht erhalten ist. (s. o. Z. 76—78). In der Debora ist wieder die Eingangssymphonie ähnlich etwa wie in Hasses Agostino ins begleitende Rezitativ übergeführt, das dann sein Thema aus der Symphonie schöpft. In den italienischen Oratorien gehört übrigens eine Orchestereinleitung vor dem zweiten Teil zu den Seltenheiten (z. B. in Caldaras Maddalena 1713 oder Ariostis Passione).

Eberlins Orchestersatz ist meist vierstimmig, nur selten wird die Bratsche unselbständig geführt, er arbeitet gern mit kleinen Nachahmungen und Fugierungen. (Beispiel 25.) Sehr eigenartig ist der häufige Gebrauch der Vortragszeichen crescendo und decrescendo, und zwar nicht im Sinne der langhingezogenen Registerwirkungen Jomellis und der Mannheimer, sondern in moderner Art oft auf kurze Strecken und in getragenen Stellen.

Unsere Ergebnisse zusammenfassend, müssen wir dem Oratorium Eberlins viele selbständige Feinheiten in Melodik, Instrumentierung, Rezitativsatz, Dynamik und starke Vorzüge in der dramatischen Begabung zuerkennen. Besonders auszeichnend ist die feste Verwurzlung des Meisters im eigenen Volkstum ganz abweichend vom all-



gemeingültigen musikalischen Weltbürgertum italienischen Zuschnitts seiner Zeit. Sie äußert sich auch in der sorgsamen Textbehandlung und sinngemäßen Verwendung der Koloratur. Allerdings war diese Tugend schuld an der örtlichen Beschränkung seiner Anerkennung. Der junge Mozart, der in seinen Schulmusiken von 1767 äußerlich so viel tut, um Eberlin nachzubilden, wie erst jüngst von Wyzewa und St. Fois in Einzelheiten festgestellt wurde[29]), innerlich ist er durch seine Weltreisen von anderen, glänzenderen Eindrücken voll. Die Neapolitanereffekte schon im Arienthema (Schuldigk. 2, 7) z. B. werden von Eberlin niemals so fast parodistisch übernommen, das Tändeln mit der Moral (Nr. 4 im Menuettcharakter) ist Weltmannsgeschmack und selbst in den reizenden Synkopen der Melodie Nr. 8 (übrigens die einzige Arie mit Mollvariation im Mittelsatz) schlägt die große Mode der Buffaoper durch. Der sittliche Ernst Eberlins ist höchstens in Nr. 6 zu verspüren, seine Anmut in Nr. 3. Mozarts Schuldigkeit hat einen deutlich travestierenden Charakter, auch in der Gerichtsszene. Wenn Eberlin den Ausdruck gelegentlich übertreibt (nie so stark), so wirkt das auf dem einheitlich festgehaltenen Untergrund naiver Frömmigkeit überzeugend. Mozart wurde durch seine Erziehung in eine andere, praktischere Weltanschauung verpflanzt. Bei dem hohen künstlerischen Wert von Eberlins Schaffen drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob die ungeheure dramatische Begabung Mozarts — sie leuchtet z. B. in der Übernahme eines Arienmittelsatzes ins Rezitativ der Schuldigkeit grell auf — im Anschluß an Eberlin und seine Heimat nicht kräftiger gefördert worden wäre, als durch das Jagen nach dem Glücksrad eines Hasse, das ihm doch nie beschieden war.

Sehr bemerkenswert ist ferner die schon erwähnte Verbindung von gesprochenem Wort und Musik. Das Melodram, das in den Siebzigerjahren rasch Modeform wurde, ist also in Eberlins Schuldrama zu dramatischen Zwecken schon viel früher nachweisbar. Ob dabei eine örtliche Überlieferung vorlag, ist nicht festzustellen, doch ist in den Wiener Jesuitenspielen wenigstens nichts derartiges zu finden. Prologus (Prolusio), Chori und Epilogus (Clausula) sind da opernhaft durchkomponiert, im Innern des gesprochenen Dramas sind wohl Musikeinlagen eingestreut, Arien oder Chöre — z. B. in Kerls Nathalie, 1677 (Nat.-Bibliothek H. 9856), in Staudts Ferdinandus V. 1684 (Nat.-Bibliothek H. 18.875), in Richters Procopius, 1688 (18.876 — hier auch ein strophischer einstimmiger Männerchor), in Staudts Sisara, 1705 (18.916) oder in Richters Amalia 1710 (18.921) u. a.[30]), aber Wort und Ton ist nirgends vereinigt. Eberlin erzielt mit diesem Kunstmittel im Sigismundus sehr eigenartige Wirkungen, gleich in der Eröffnungsszene, die ganz melodramatisch geschrieben ist. Die Gewissensqualen des Sigismundus, der in die gedämpfte Streichermusik — den Kontinuo hält hier die Orgel — kurze Schmerzensrufe mengt, sind ebenso eindringlich untermalt wie die ausbrechende Verzweiflung (großes Orchester). Die Rede setzt hier wie in den folgenden Beispielen immer erst ein, wenn das Orchester schweigt, so daß der musikalische Fluß immer wieder unterbrochen wird. Im Innern des Dramas sind melodramatisch angelegt: eine ganz kurze Arie mit Doppelecho — der oben genannte Procopius von Richter verwendet ein fünffaches Echo —, wo der gesprochene Vortrag anknüpfend an

[29]) Wir haben hieher außer der Instrumentierung (Posaune, geteilte Bratschen), den Rezitativen und der einsätzigen Sinfonie auch Züge in den Arienformen zu rechnen, wie die Gegenüberstellung von verschiedenen Taktarten in einem Arienteil (Schuldigkeit 2 und 7, beide Arien sind zweiteilig, doch ist in Nr. 2 in der Modulation des ersten $^3/_4$-Abschnittes gewiß eine Anlehnung an den Mittelsatz der Da Capo-Arie vorhanden, eine sehr eigenartige Formmischung!). Diese Gegenüberstellung kann auch von der opera buffa angeregt sein. In Nr. 4 der Schuldigkeit haben wir den ersten Teil des Hauptsatzes einer großen Da capo-Arie ähnlich wie bei Eberlin in zwei deutliche, je mit dem Hauptthema beginnende Abschnitte gespalten, ihm steht aber der zweite Teil einheitlich gegenüber.

[30]) In Zächers Eugenius et Aretina, 1688 (18493), bestimmt für das Frauenkloster bei St. Lorentz, also nur von „Freylen" gespielt, werden nur freie Einlagen gesungen.



das Echo eingreift, und eine „Scena Musica", wo eine kleine, viersätzige Suite begleitet (Beilage 5).

Dem Kremsmünsterer Musikarchiv verdanken wir endlich auch Kenntnis von Eberlins komischem Stil. Das zweiteilige Zwischenspiel, das dort erhalten ist, beansprucht seiner Bestimmung gemäß als Einlage im Schuldrama eine ganze Reihe von Personen, während das typische italienische Intermezzo mit zwei, seltener drei Stimmen auskam. Die musikalische Ausfertigung ist wieder opernhaft, bezw. kantatenartig, Sekkorezitativ und Arien oder Lieder. Die in größerer Zahl eingestreuten, oft ganz kurzen Liedsätze sind besonders kennzeichnend, sie sind ans Volksgut deutlich angeschlossen. Die Handlung dreht sich um einen Studentenulk und die beiden ersten Arien, die etwas archaisierend klingen, behandeln Leiden und Lob des Studentenlebens (Beispiel 26, 27). Im Thema des Mittelsatzes sind beide Arien miteinander gebunden (Beispiel 28). Um zehn Dukaten bieten sich fünf Studenten der Frau des Säufers Trinkgern — ihre Partie ist im Baßschlüssel notiert! — an, ihren Mann vom Wirtshaus zu heilen. Erzschliffl singt der aus der Schenke abgeschafften „vollen Sau" (mit Derbheiten spart der Dichter nicht) ein Wiegenlied (Beispiel 29), unter einem kurzen Tanzsatz (Menuett) legen die Studenten Soldatentracht an und marschieren sodann mit klingendem Spiel („Marche") auf Trinkgern los, der darüber erwacht. Sein kurzer, an den Marsch unmittelbar anschließender Gesang ist vollständig wiedergegeben im Beispiel 30. Nun wird ihm vorgetäuscht, er habe sich im Rausch zum Militär anwerben lassen und nur ein Lösegeld der Frau, sowie sein Schwur, daß er nie mehr in ein Wirtshaus gehen werde, bewirken seine Freilassung. Er nimmt von der Trinkstube Abschied (Beispiel 31). Der zweite Teil beginnt mit einem Gesang des Trinkgern, den das Trinken wieder lockt; er deklamiert rezitativisch (Beispiel 32). Man hört die Zecher singen (Beispiel 33). Ein guter Rat des Kellners schafft Hilfe, er legt nämlich nahe, nicht ins Wirthaus zu gehen (so lautet der Schwur), sondern zu hinken. Die Studenten setzen dem Betrunkenen, den der Wirt selber mit artigen Worten entläßt (Beispiel 34, vollständig), einen Eselskopf auf. Sein Erwachen ist mit begleitetem Rezitativ ausgeschmückt, bitter beklagt sich seine Frau (Beispiel 35). In einer Beschwörungsszene (bewegte Bäße con Violini im Rezitativ, Geist hinter dem Theater) (Beispiel 36) erlöst ihn schließlich der Teufel und verpflichtet ihn zur Nüchternheit. Trinkgern lädt alle zum Schmaus (Beispiel 37).

Diese Abhandlung ist zugleich Einführung in die Ausgabe des Passionsoratoriums „der blutschwitzende Jesus", daher mögen noch über dieses einige besondere Bemerkungen folgen. Dem Text liegt das Evangelium nach Matthäus, Kap. 26, V. 19, 26, 27 (Ausgabe S. 5, 6), V. 28 (Arioso S. 7, 8), 29 (S. 9), 30, 31, 35, 38 (S. 22, 23 — der Bach Cedron ist aber nur im Johann Evangelium genannt), V. 23 und 34 bis 36 (S. 34, 35) zugrunde. Abgesehen vom Einleitungsrezitativ des Jesus (S. 4), das freies Sekko ist und zwei ähnlichen Stellen des Evangelisten (S. 46, 58), sind die rezitativischen Partien des Evangelisten, des Jesus und der Jünger (also nur diejenigen, die Evangelientext haben) durch Heranziehung der liturgischen Passionsformeln gekennzeichnet. Eberlin hat damit einen sehr anziehenden und selbständigen Beitrag zur deutschen Choralpassion für die katholischen Länder geliefert. Walthers Ausgangsform der dramatischen Choralpassion läßt sich im Protestantischen bis ins 19. Jahrhundert verfolgen[31]), nach einer Wiener Handschrift soll sie übrigens am kaiserlichen Hof in Gebrauch gestanden haben[32]); Eberlins Werk beweist, daß auch der katholische

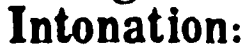
[31]) Otto Kade, die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1893, S. 177: in Nürnberg 1806 (nach Tucher), im Harz bis 1886, — Max Schneider, die alte Choralpassion in der Gegenwart. Zeitschr. f. Musikw. VI., S. 491.

[32]) S. Tabulae codicum der Wr. Nat.-Bibl. unter 11776. Kade kennt nur die Wiener Handschr. 16195 von 1559, die bloß die Turbasätze enthält und aus Meissen stammt. H. 11776



Süden Deutschlands die Choralpassion künstlerisch gepflegt hat, wo ja Passionsspiele besonders stark verbreitet waren[33]). Die zu seiner Zeit üblichen Passionsformeln, die im hl. J. verarbeitet sind, lassen sich in ihrer breiten melodischen Ausgestaltung in folgendem Druckwerk bezeugen (Wiener Nat. Bibl.): Cantus Ecclesiasticus sacrae historiae Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas.. Iuxta exemplar Romae editum emendatius... Ex Ducali Campidonensi Typographeo per Josephum Koesel, Anno Domini MDCCXCIV. Sie lauten, soweit sie für uns in Betracht kommen:

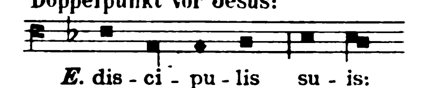
Erangelist:
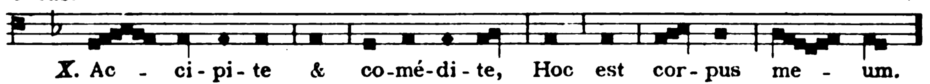




S. Denkmäler-Ausgabe S. 5, Takt 3—7; S. 6, T. 7—10 (halb); S. 22, T. 1—3.

Doppelpunkt vor Jesus:



S. Denkmäler-Ausgabe S. 5, T. 7—10; S. 6, T. 10—11; S. 22, T. 4—7.

Jesus:



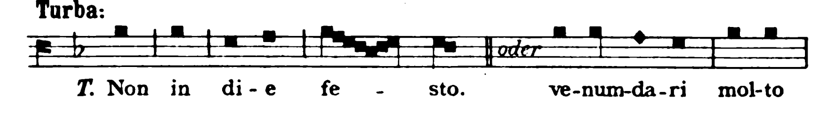
S. Denkmäler-Ausgabe S. 5, T. 10 und S. 6, T. 1—6; S. 9, T. 1—2 (Mitte); S. 22, T. 8—11 (halb); S. 23, T. 5—7 (Mitte); S. 34, T. 8—13; S. 35, T. 8—16.

Punkt auch:

X. Pa-tris me - i.

S. Denkmäler-Ausgabe S. 9, T. 3—7; S. 23, T. 8—14; S. 34, T. 14—15; S. 35, T. 17—18.

Turba:



S. Denkmäler-Ausgabe S. 23, T. 1—4; S. 34, T. 1—5; S. 35, T. 1—5.
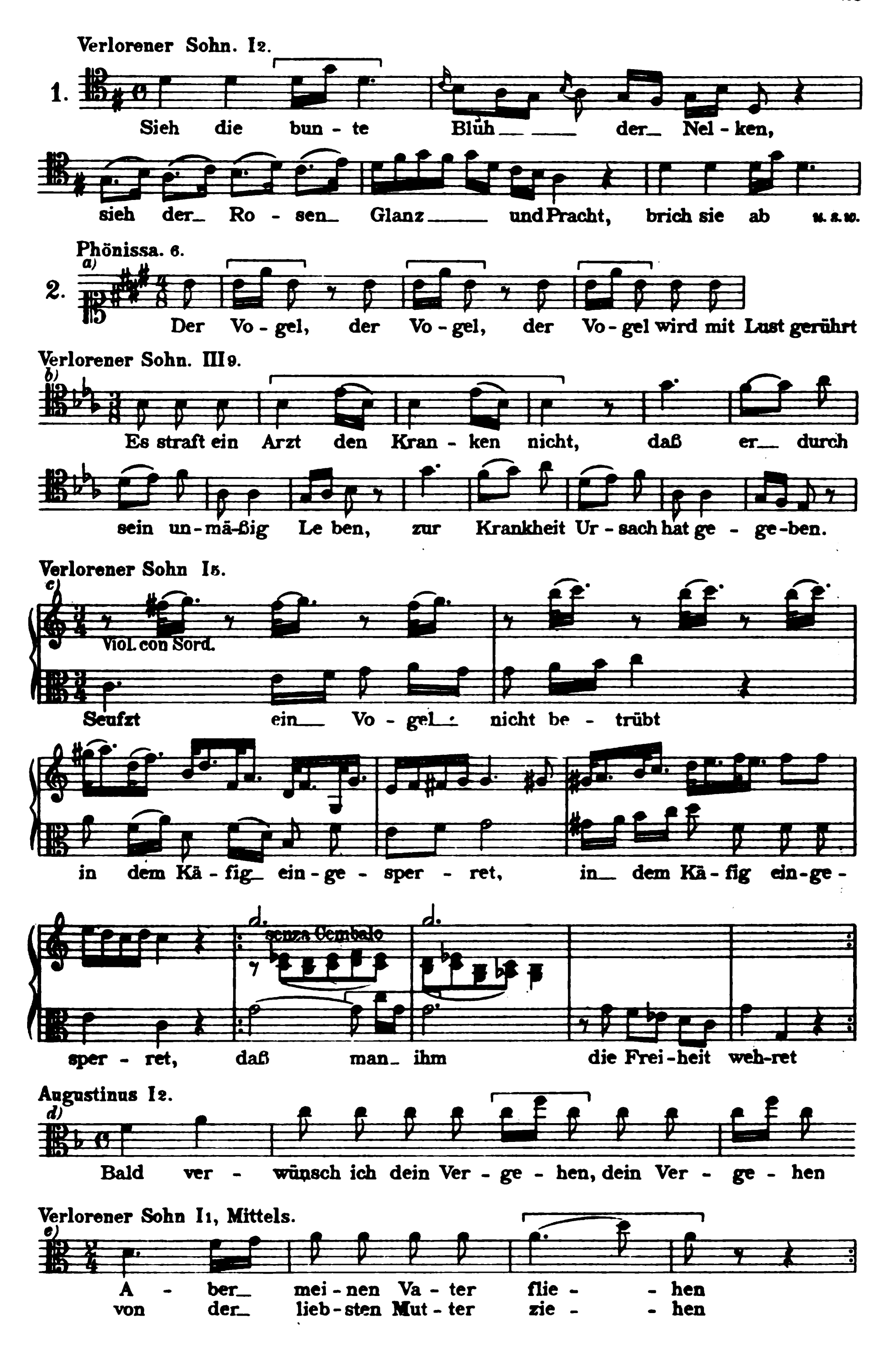
Der cantus firmus dieser Formeln ist größtenteils in sehr eigenartiger Weise arios ausgesetzt, besonders in den Szenen bei Einsetzung des Abendmahls und am Ölberg, zum Teil wird er auch nach Art eines obligaten Rezitativs begleitet. Dabei ist natürlich die Gelegenheit zur Tonmalerei nicht übergangen, wo vom Krähen des Hahns die Rede ist (S. 34). Neben diese Choralrezitative treten die freien Akkompagnati der allegorischen Personen, wobei gern stehende Sätzchen oder Satzteilchen
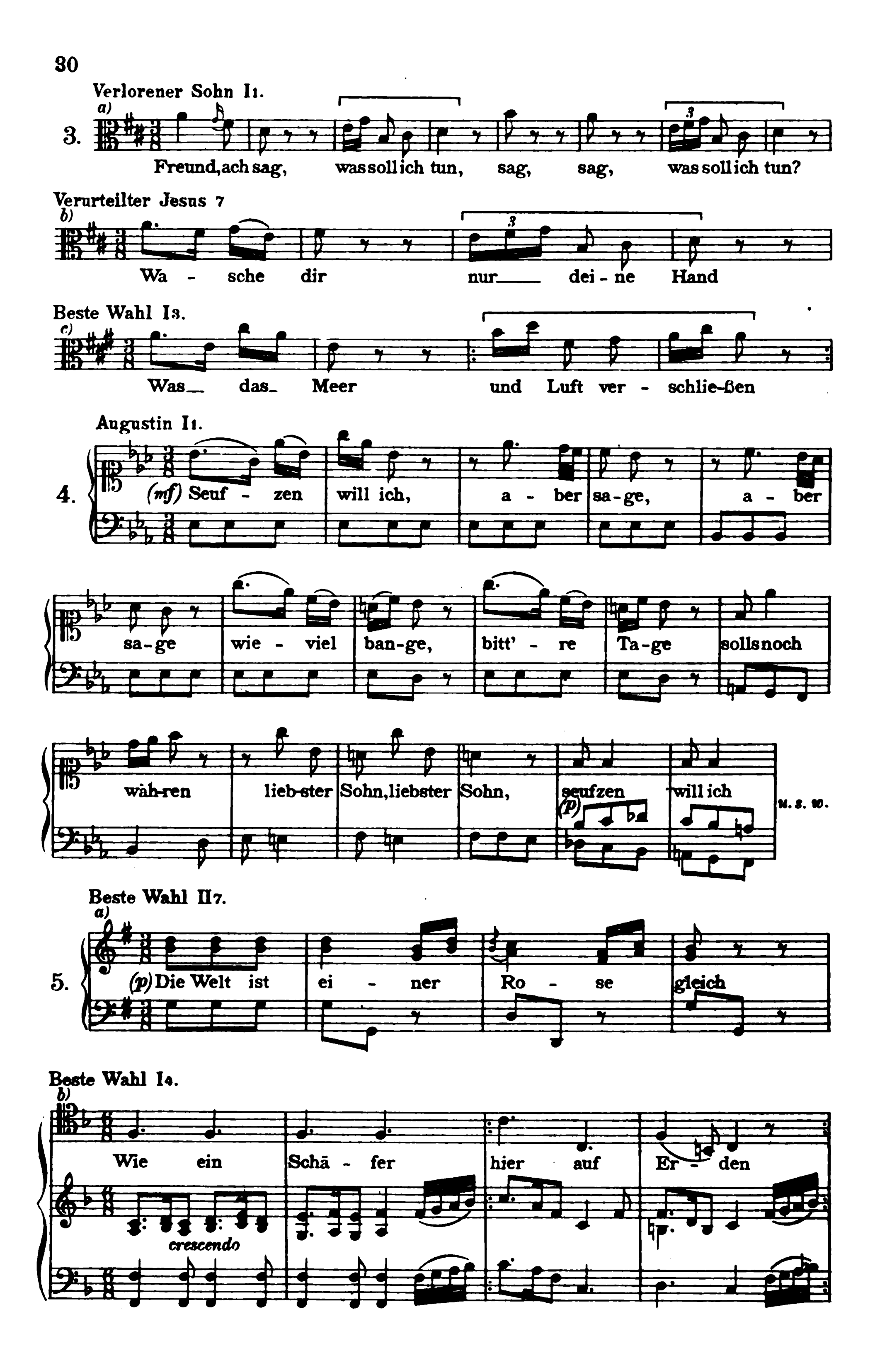
deckt sich, wie ich feststellen kann, mit der Keuchenthaler Fassung (1573) bei geringfügigen Abweichungen und enthält vollständig Rezitativ und Chöre, nebst einem fünfstimmigen Anhangschor von zehn Strophen. Ich werde über die bisher unbeachtete Handschrift noch näher berichten.
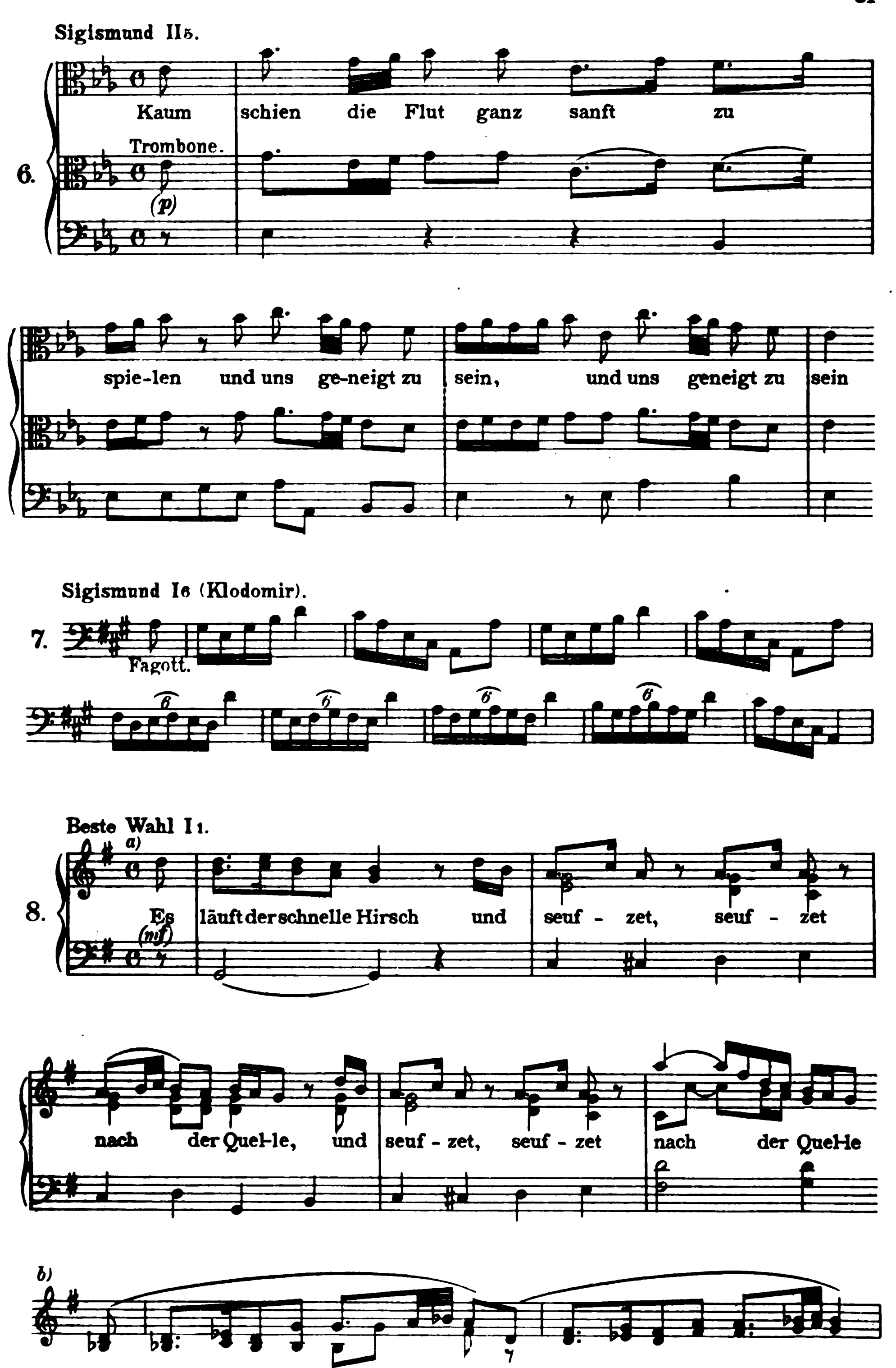
[33]) Das alte Wiener Passionsspiel erhielt sich bis weit ins 18. Jahrhundert. Vgl. Albert v. Camesina, das Passionsspiel bei St. Stephan, in den Mitteilungen des Altertumsvereines in Wien X, S. 327. In Bayern gab es bis Mitte des 18. Jahrhunderts kaum eine Stadt und wenige Marktflecken, Klöster, Pfarrdörfer, in denen nicht eine Passionstragödie gespielt worden wäre. Vgl. Korbinian Ettmayr, die geistlichen Schauspiele in Bayern und das Oberammergauer Passionsspiel, im Bayerland I, 1890, S. 344 ff.

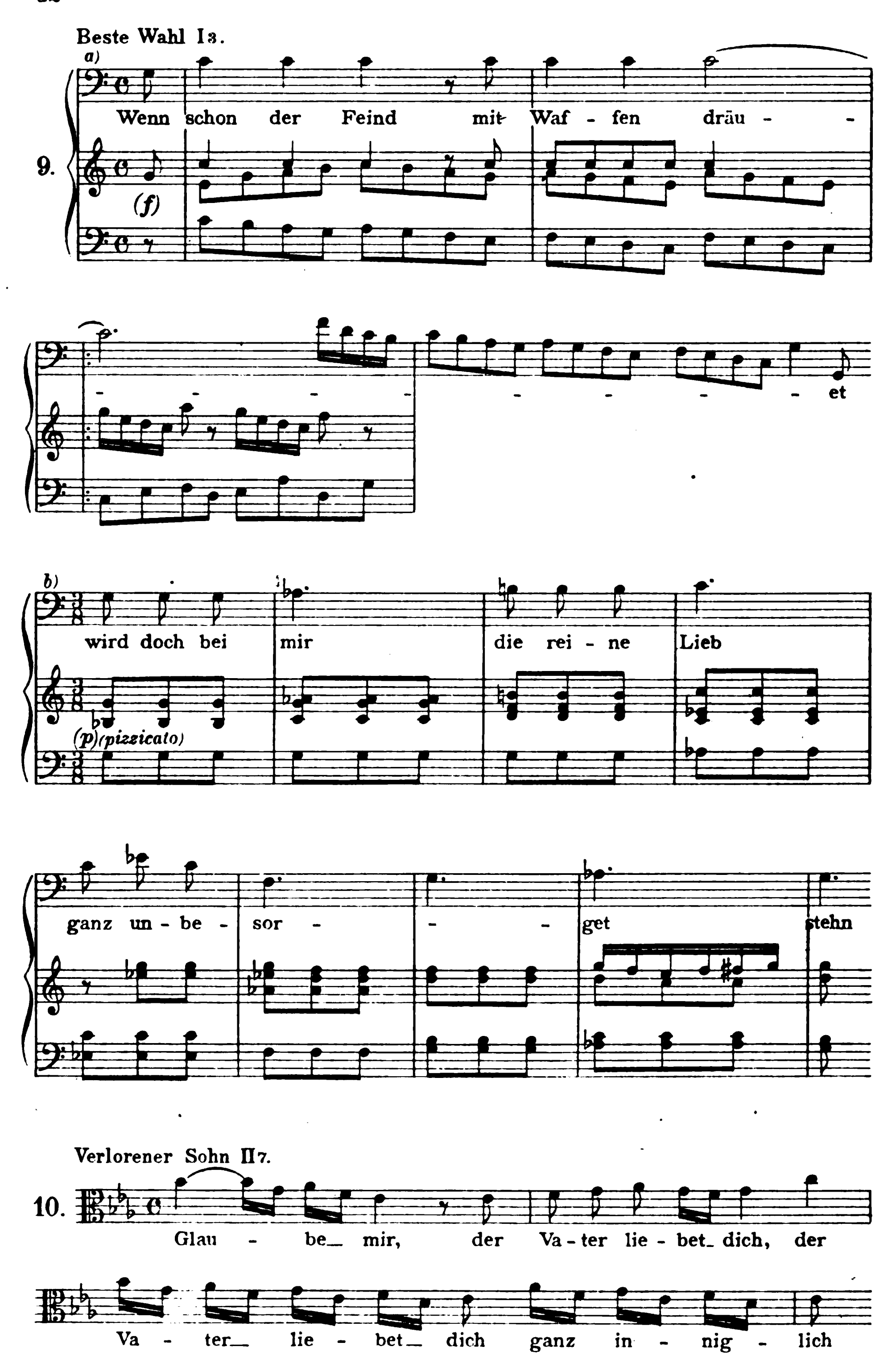
abgewandelt werden. Sie modulieren stark, gelegentlich auch mit scharfer Rückung (S. 10: G-Moll — E-Dur). Das Gesamtbild ist also, wenn man noch die kurzen Sekkostellen beachtet, eine merkwürdig abwechslungsreiche Gestaltung der musikalischen Szene. Dazu kommt beim letzten Abendmahl, das überhaupt besonders sorgfältig behandelt ist, noch die Steigerung inmitten in einen Ariengesang, der nicht der großen Form folgt, sondern in zwei selbständigen Teilen verläuft. Dieses Arioso ist in seinem Stimmungsgehalt von jener weichen, wiegenden Frömmigkeit erfüllt, die später manchen Satz der Brüder Haydn kennzeichnet. Auch wird die Mischung von Dur und Moll selbständig ausgebaut (Durkadenz mit dem neapolitanischen Sextakkord). Ähnliche Wirkungen fallen auch gleich im folgenden Rezitativ auf (S. 9). In der Kleingliederung sind hier die Fünftakter bevorzugt. Von den sechs Da-Capo-Arien hält sich nur der Gesang des Petrus auch im Stil an die neapolitanische Schablone. Die Charakteristik ist hier dramatisch überspannt, der Held einer zeitgenössischen Oper singt ganz ähnlich. Eine dramatische Arie ist auch die des Jesus am Ölberg, die wieder den bei Eberlin sehr beliebten lombardischen Rhythmus stark in den Vordergrund stellt. Sie ist aber in ihrem Pathos ganz anders innerlich gefaßt und gelenkt, und zu einer ergreifenden Seelenschilderung gestaltet. Die zwei Fagotte sind dem Ausdruck angepaßt, der Hauptsatz führt hier die Sonatenform durch. Von großer Würde ist die Moll-Arie der Tochter Zion getragen (Nr. 5), die das Leiden des Herrn mit ähnlichen, nur noch feierlicheren Tönen wie die Sinfonie beklagt. In beiden Sätzen wirken die Posaunen mit. Der Mittelsatz steht hier in der Haupttonart. Zu den pathetischen Arien gehört endlich noch der Hymnus der gläubigen Seele am Schluß (Nr. 6), dessen Jubel immer wieder durch echoartige Mollstellen getrübt wird und am Ende im Chor ganz in das gleichnamige Moll ausläuft, das auch schon den Mittelsatz behersc̈ht hatte. Der Hauptsatz setzt hier zweimal mit verschiedenen Themen in der Grundtonart an. In die pathetischen Arien sind zwei lyrisch-anmutige eingestreut (Nr. 1 und 4), die Menuettcharakter haben und zum Teil (Nr. 4) auch kürzer angelegt sind. Nr. 4 entbehrt der Koloraturen, die nur noch in Nr. 6 vermieden sind, sonst aber meist in beiden Teilen des Hauptsatzes auftreten. Nur Nr. 1 bringt sie erst im zweiten Teil. Die einleitende Sinfonie (C-Moll) entwickelt eine knappe zweiteilige Form, die eine Strophe viermal abwandelt. Die Strophe selbst ist zweigliedrig, die zweite Strophe endet in der Durparallele, die erste und dritte mit Halbschluß in der Haupttonart. Die zweite und vierte Strophe beginnen, indem sie das Anfangsglied in den verminderten Septakkort von F-Moll verlegen, das zweite Glied steht zuerst in der Dominanttonart (zweite Strophe), dann in der Haupttonart (vierte Strophe). Das Ganze ist ein fesselnder Formversuch.

Es wäre naheliegend gewesen, den verurteilten Jesus als zugehöriges Stück mit zuveröffentlichen. Leider hätte das den zur Verfügung stehenden Raum überschritten. Gegen die früher erwähnten inneren Gründe der Zusammengehörigkeit im Sinne eines zweiteiligen Oratoriums zeugt übrigens stark die Überlieferung der Autographen als selbständige Bände, übereinstimmend mit den Nachrichten über die Textbücher (bei Spatzenegger).
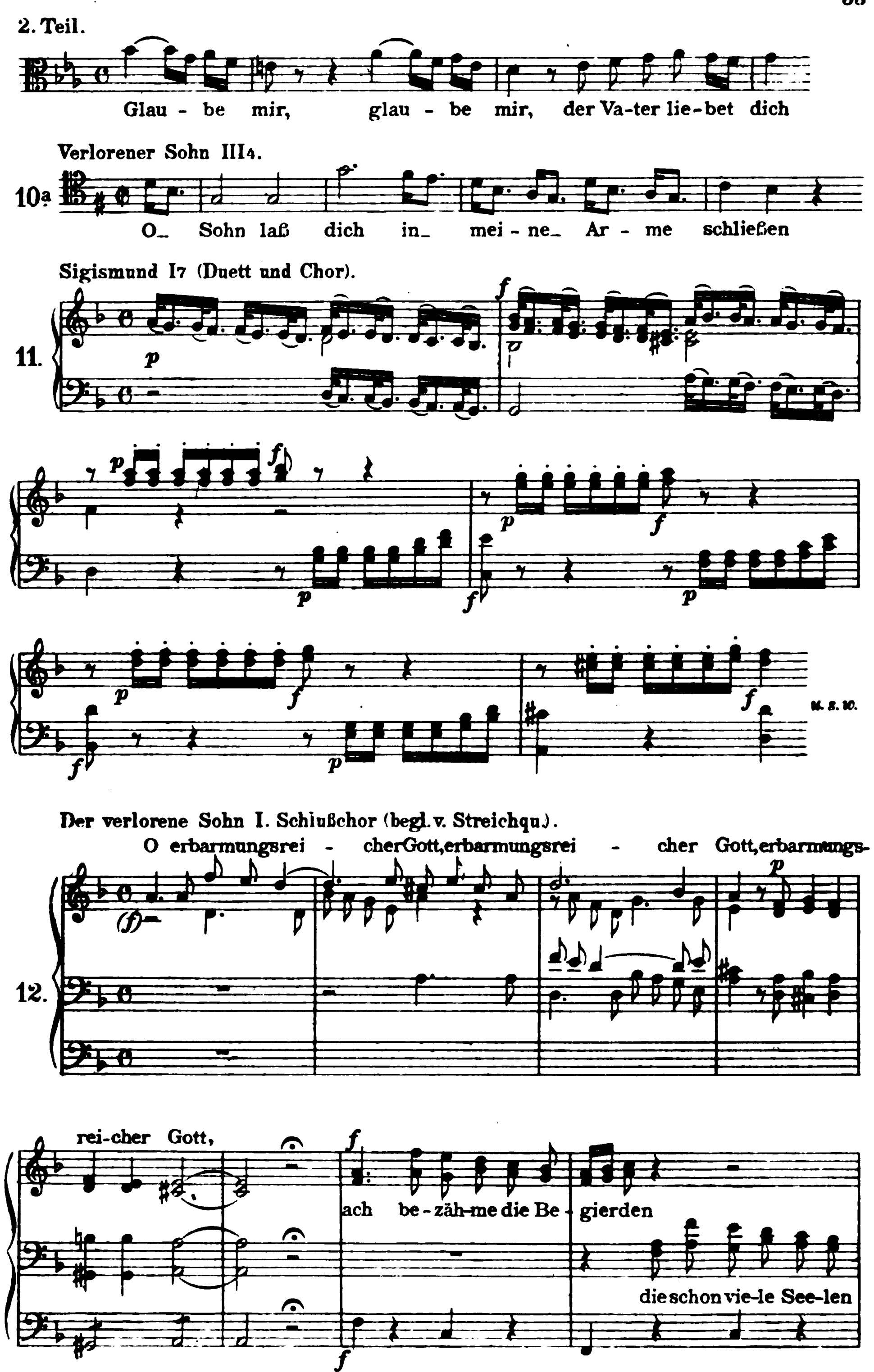

Verlorener Sohn. I2.
1.
Sieh die bun - te Blüh der Nel - ken,
sieh der Ro - sen Glanz und Pracht, brich sie ab u. s. w.
Phönissa. 6.
a)
2.
Der Vo - gel, der Vo - gel, der Vo - gel wird mit Lust gerührt
Verlorener Sohn. III9.
b)
Es straft ein Arzt den Kran - ken nicht, daß er durch
sein un - mä - ßig Le ben, zur Krankheit Ur - sach hat ge - ge - ben.
Verlorener Sohn I5.
c)
Viol. con Sord.
Seufzt ein Vo - gel nicht be - trübt
in dem Kä - fig ein - ge - sper - ret, in dem Kä - fig ein - ge -
senza Cembalo
sper - ret, daß man ihm die Frei - heit weh - ret
Augustinus I2.
d)
Bald ver - wünsch ich dein Ver - ge - hen, dein Ver - ge - hen
Verlorener Sohn I1, Mittels.
e)
A - ber mei - nen Va - ter flie - hen
von der lieb - sten Mut - ter zie - hen
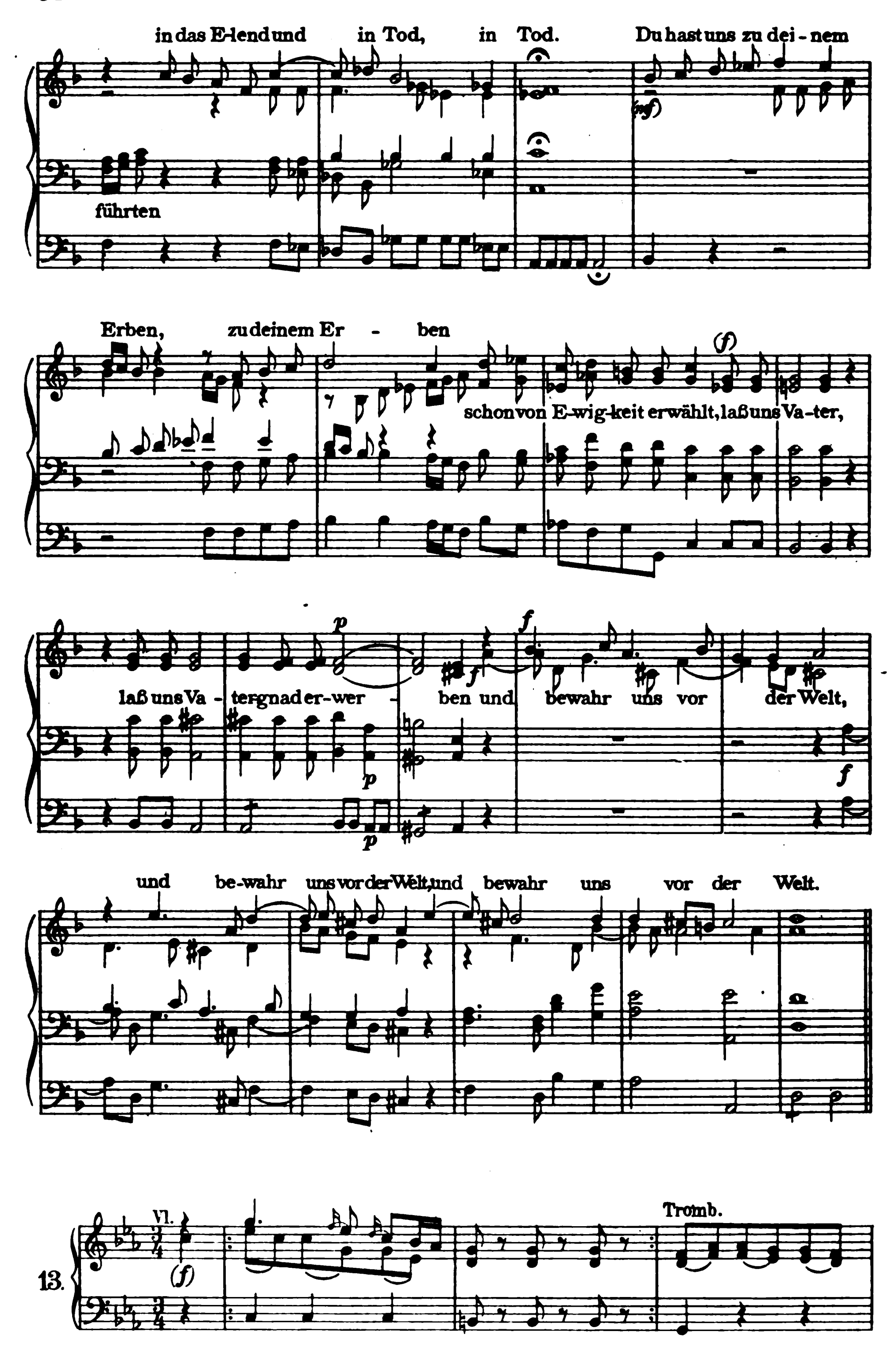

Verlorener Sohn I1.
a)
3.
Freund, ach sag, was soll ich tun, sag, sag, was soll ich tun?
Verurteilter Jesus 7
b)
Wa - sche dir nur dei - ne Hand
Beste Wahl I3.
c)
Was das Meer und Luft ver - schlie-ßen
Augustin I1.
4.
(mf) Seuf - zen will ich, a - ber sa - ge, a - ber sa - ge wie - viel ban - ge, bitt' - re Ta - ge sollsnoch wäh - ren lieb - ster Sohn, liebster Sohn, seufzen will ich
(p)
u. s. w.
Beste Wahl II7.
a)
5.
(p) Die Welt ist ei - ner Ro - se gleich
Beste Wahl I4.
b)
Wie ein Schä - fer hier auf Er - den
crescendo
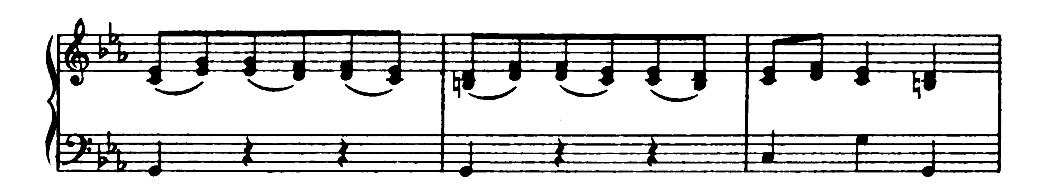

Sigismund II5.
Kaum schien die Flut ganz sanft zu
Trombone.
6.
(p)
spie-len und uns ge-neigt zu sein, und uns geneigt zu sein
Sigismund I6 (Klodomir).
7.
Fagott.
Beste Wahl I1.
a)
8.
Es läuft der schnelle Hirsch und seuf - zet, seuf - zet
(mf)
nach der Quel-le, und seuf - zet, seuf - zet nach der Quel-le
b)
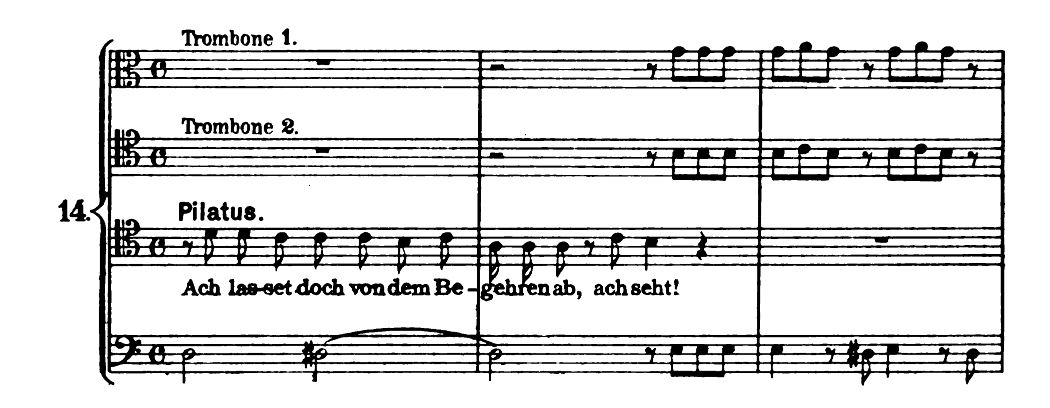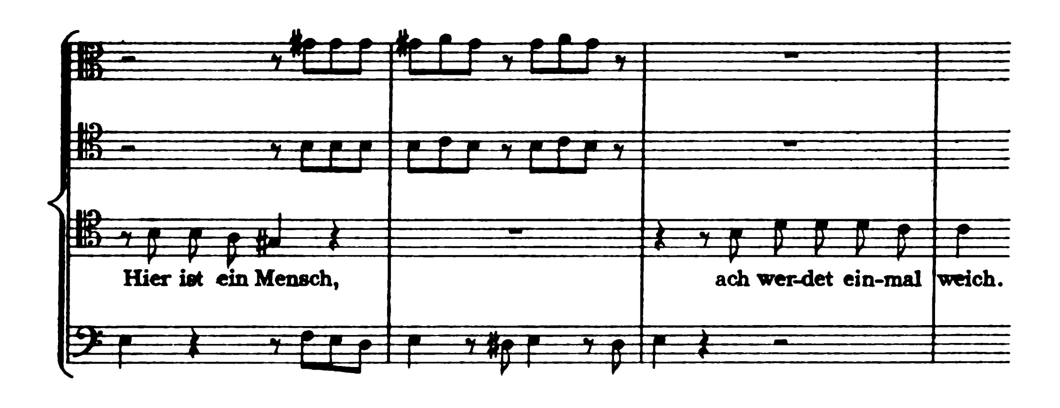


Beste Wahl I 3.
a)
9.
Wenn schon der Feind mit Waf - fen dräu - - - - - - - - - et
(f)
b)
wird doch bei mir die rei - ne Lieb
(p)(pizzicato)
ganz un - be - sor - - get stehn
Verlorener Sohn II 7.
10.
Glau - be_ mir, der Va - ter lie - bet_ dich, der
Va - ter_ lie - bet_ dich ganz in - nig - lich
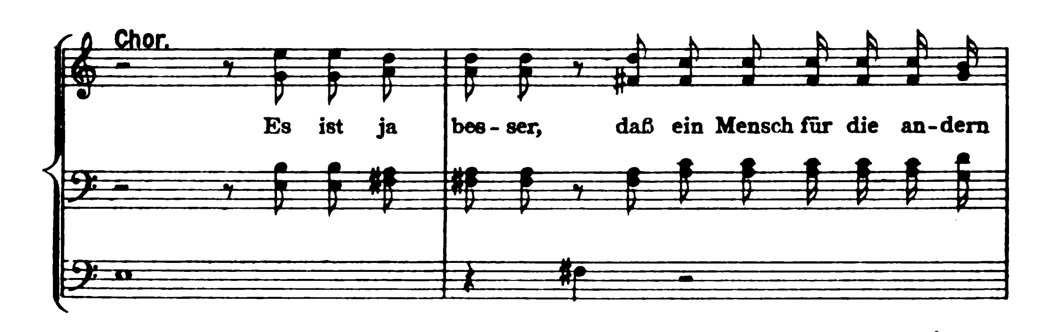

2. Teil.
Glau - be mir, glau - be mir, der Va-ter lie-bet dich
Verlorener Sohn III4.
10a
O_ Sohn laß dich in_ mei - ne_ Ar - me schließen
Sigismund I7 (Duett und Chor).
11.
u. s. w.
Der verlorene Sohn I. Schlußchor (begl. v. Streichqu.).
O erbarmungsrei - cherGott,erbarmungsrei - cher Gott,erbarmungs-
12.
rei-cher Gott,
ach be-zäh-me die Be-gierden
dieschon vie-le See-len
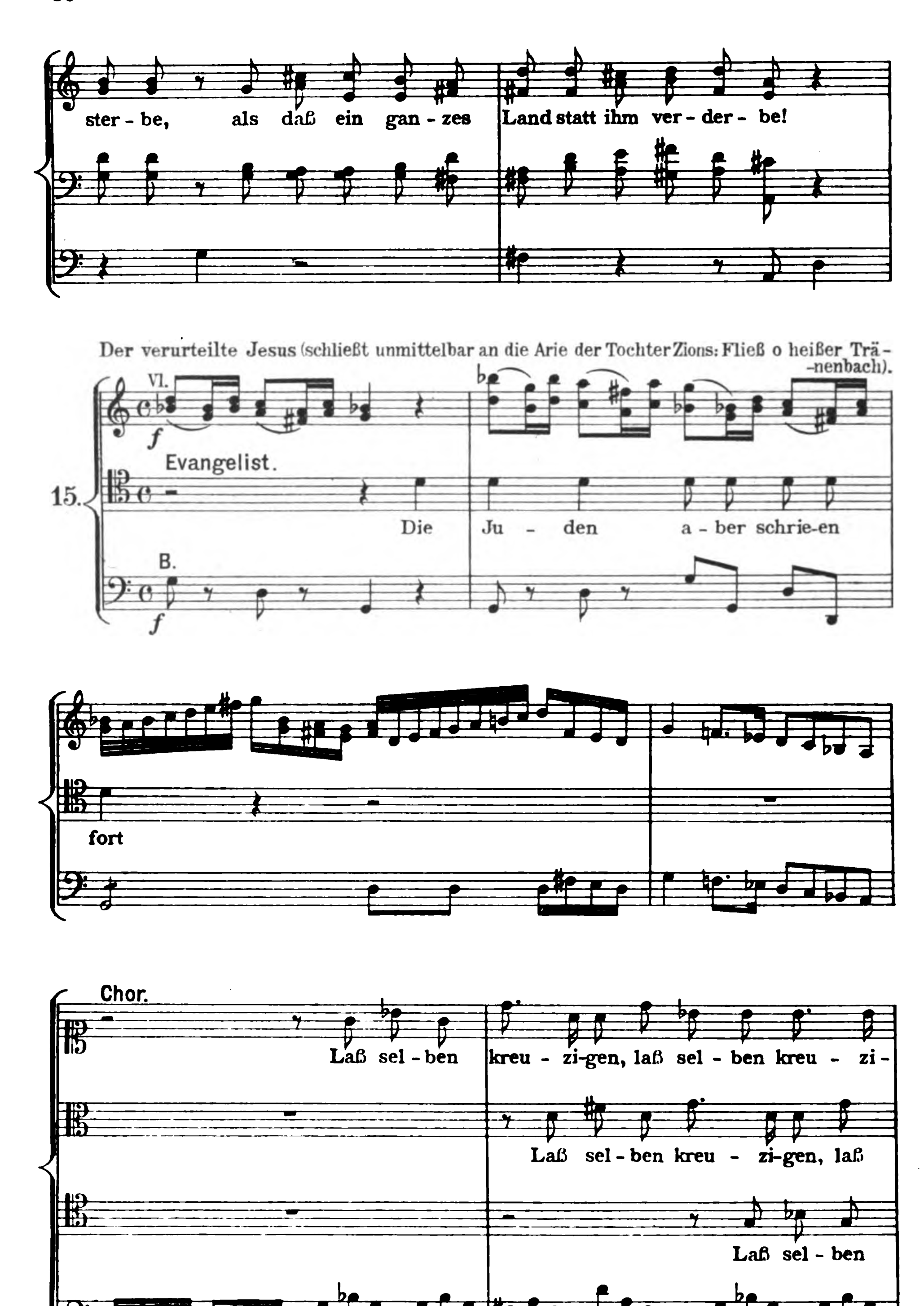

in das Elend und in Tod, in Tod. Du hast uns zu dei-nem
führten
Erben, zu deinem Er - ben
schon von E-wig-keit erwählt, laß uns Va-ter,
laß uns Va - ter gnad er-wer - ben und bewahr uns vor der Welt,
und be-wahr uns vor der Welt, und bewahr uns vor der Welt.
Vl.
Tromb.
13.
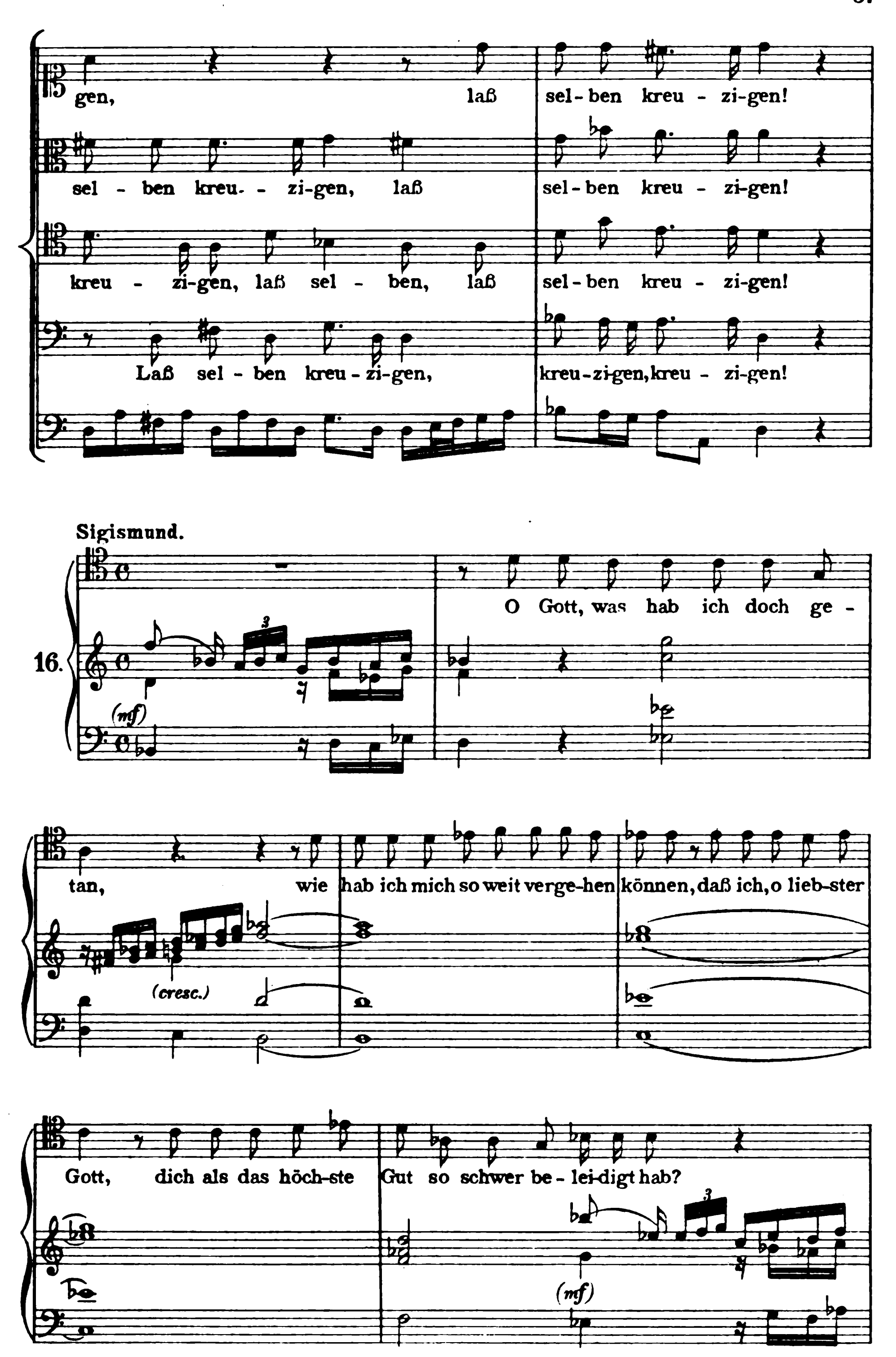


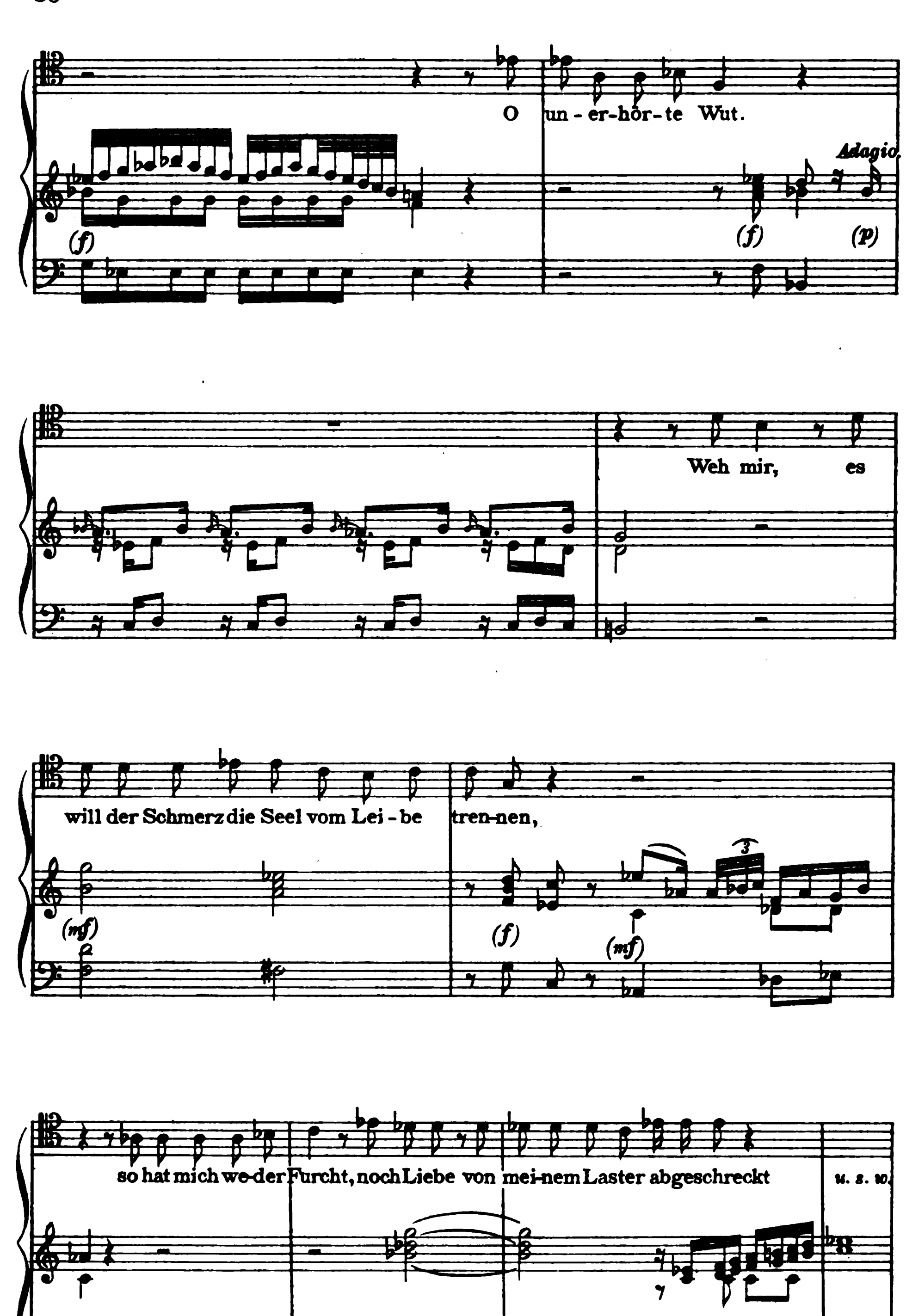

Trombone 1.
Trombone 2.
14.
Pilatus.
Ach las-set doch von dem Be-gehren ab, ach seht!
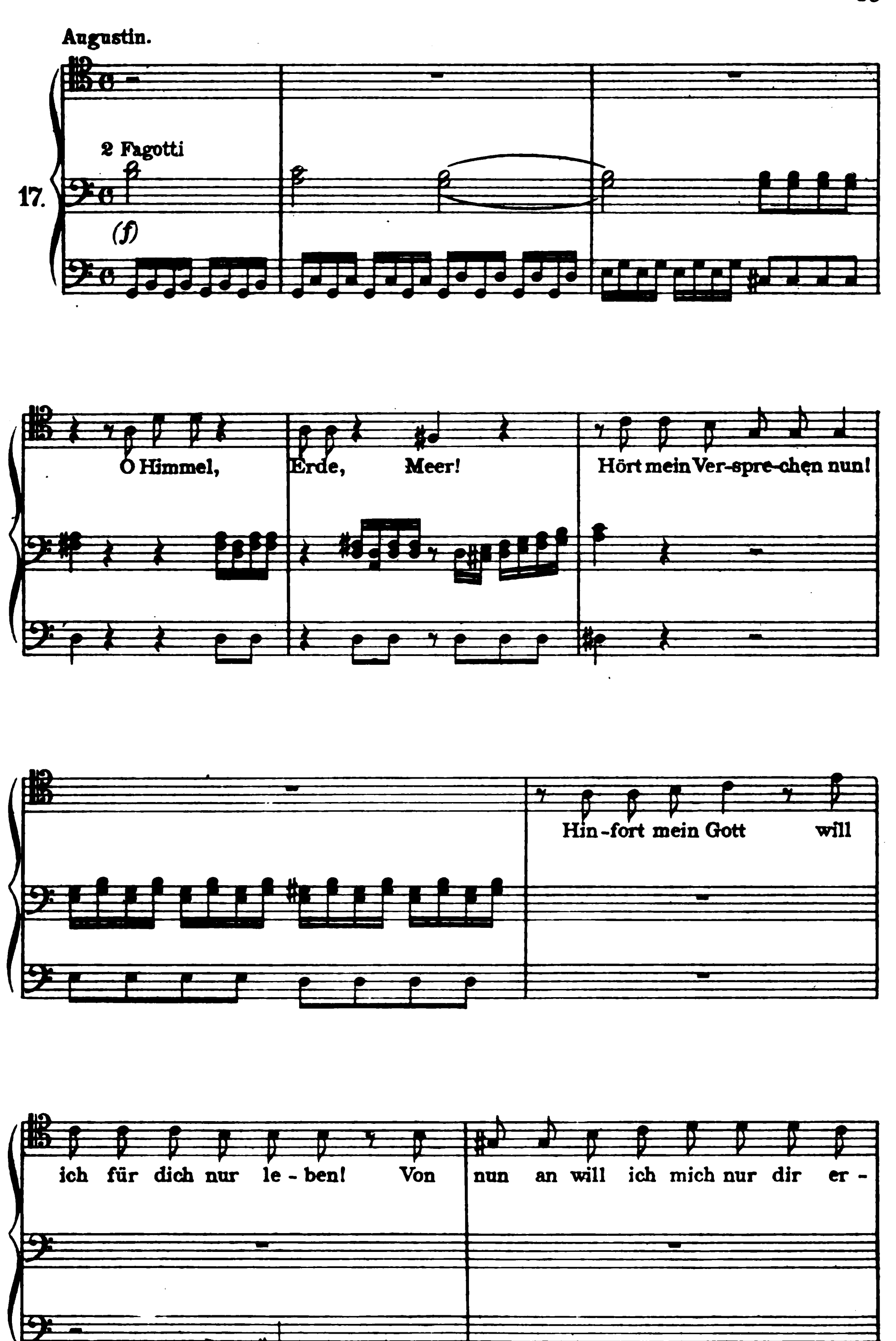

Hier ist ein Mensch,
ach wer-det ein-mal weich.
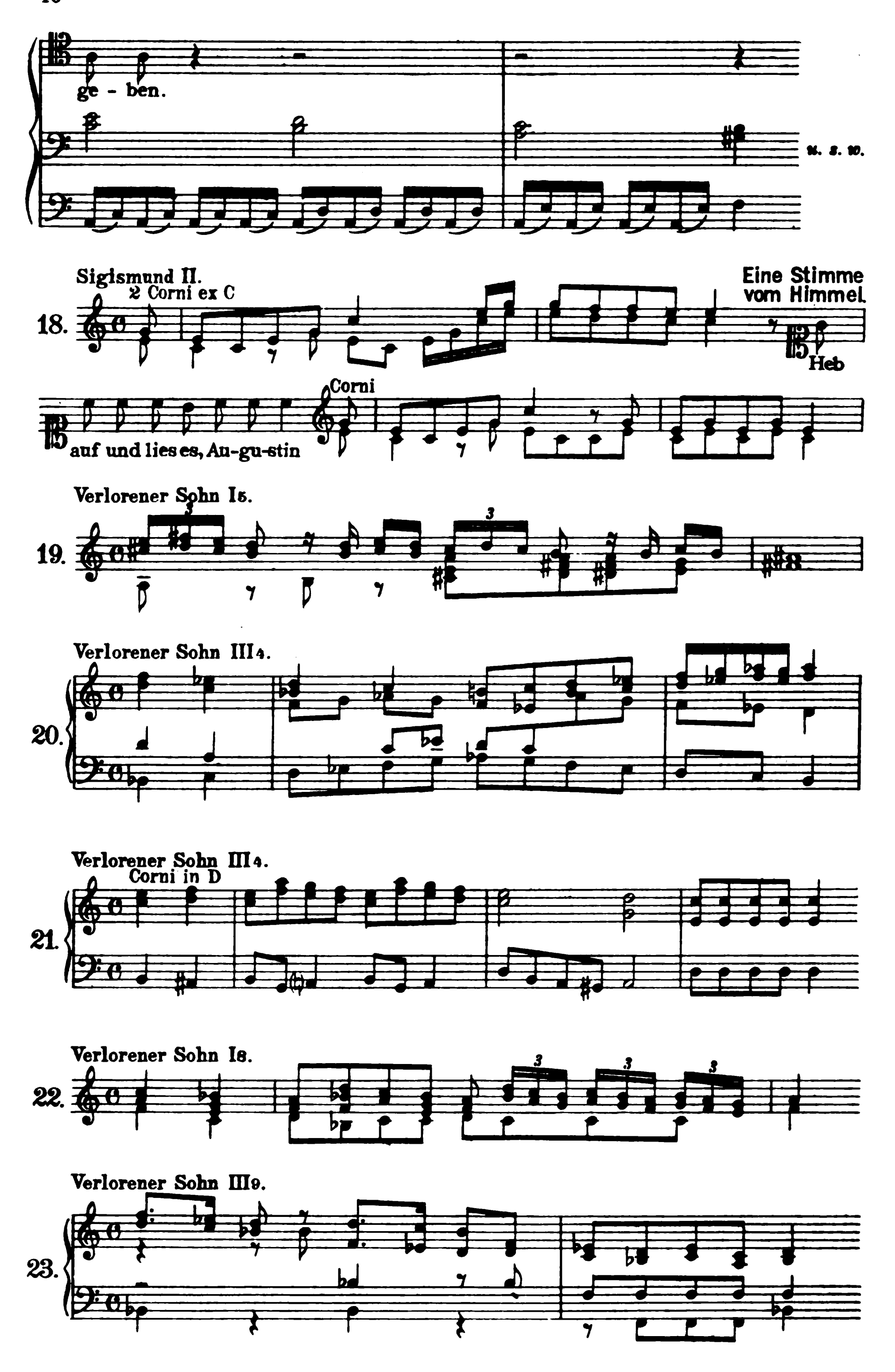

Chor.
Es ist ja bes-ser, daß ein Mensch für die an-dern
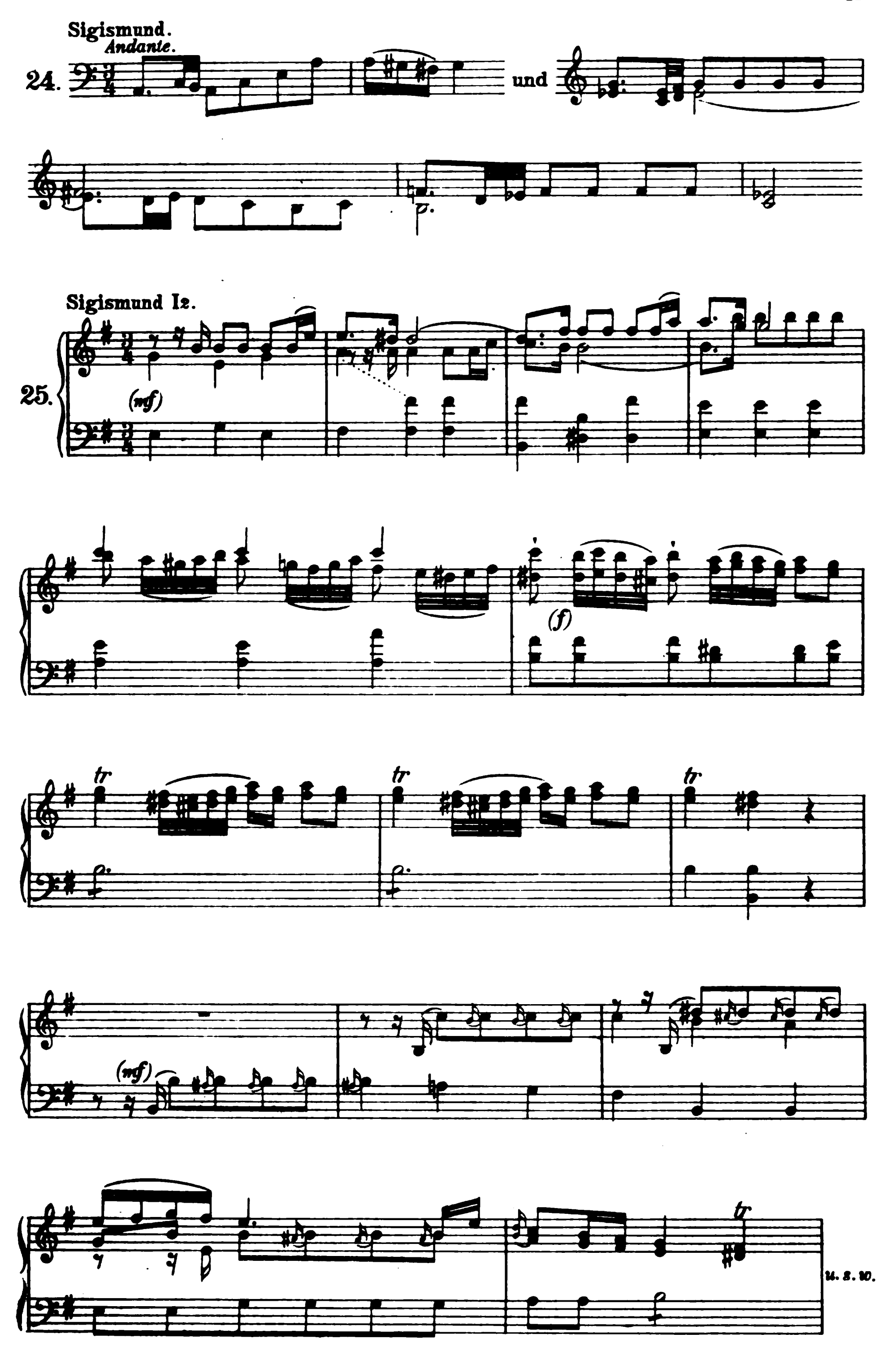

ster - be, als daß ein gan - zes
Land statt ihm ver - der - be!
Der verurteilte Jesus (schließt unmittelbar an die Arie der Tochter Zions: Fließ o heißer Trä-
-nenbach).
Vl.
Evangelist.
15.
Die Ju - den a - ber schrie-en
B.
fort
Chor.
Laß sel - ben kreu - zi-gen, laß sel - ben kreu - zi -
Laß sel - ben kreu - zi-gen, laß
Laß sel - ben
Violini col Basso


gen, laß
sel-ben kreu-zi-gen!
sel - ben kreu- - zi-gen, laß
sel-ben kreu - zi-gen!
kreu - zi-gen, laß sel - ben, laß
sel-ben kreu - zi-gen!
Laß sel - ben kreu-zi-gen,
kreu-zi-gen,kreu - zi-gen!
Sigismund.
16.
O Gott, was hab ich doch ge -
(mf)
tan, wie
hab ich mich so weit verge-hen
können, daß ich, o lieb-ster
(cresc.)
Gott, dich als das höch-ste
Gut so schwer be - lei-digt hab?
(mf)


O un-er-hör-te Wut.
Adagio
(f)
(f)
(p)
Weh mir, es
will der Schmerz die Seel vom Lei-be tren-nen,
(mf)
(f)
(mf)
so hat mich we-der Furcht, noch Liebe von mei-nem Laster abgeschreckt
u. s. w.


Augustin.
2 Fagotti
17.
(f)
O Himmel, Erde, Meer!
Hört mein Ver-spre-chen nun!
Hin-fort mein Gott will
ich für dich nur le-ben! Von
nun an will ich mich nur dir er-


ge - ben.
u. s. w.
Sigismund II.
2 Corni ex C
18.
Eine Stimme vom Himmel.
Heb
auf und lies es, Au-gu-stin
Corni
Verlorener Sohn I5.
19.
Verlorener Sohn III4.
20.
Verlorener Sohn III4.
Corni in D
21.
Verlorener Sohn I8.
22.
Verlorener Sohn III9.
23.


Sigismund.
Andante.
24.
und
Sigismund I2.
25.
(mf)
(f)
tr
(mf)
u. s. w.



Erzschliffl.

Allegro moderato.

26. *f*

Pfui Teu-fel, das ist schlauch, nichts als be - ten und stu - die - ren, an - schrein, prü - geln, cor - ri - gie - ren

cresc.

Durstig. (Moderato)

27. *f* *p*

Stu-denten sind halt Leut! vol-ler Possen, vol-ler Witz, lu-stig, lu-stig wie der Blitz.

Allegro.

Sie bringens ziem - li weit, sie bringens ziem - li weit

28.

Erzschliffl.

Es heißt gleich, die Stunden sind vor-gschriebn

Durstig.

Die ma-chen Ge-schei-te zu Nar - ren

29.

Erzschliffl.

Vl. con Sord. e Fl.
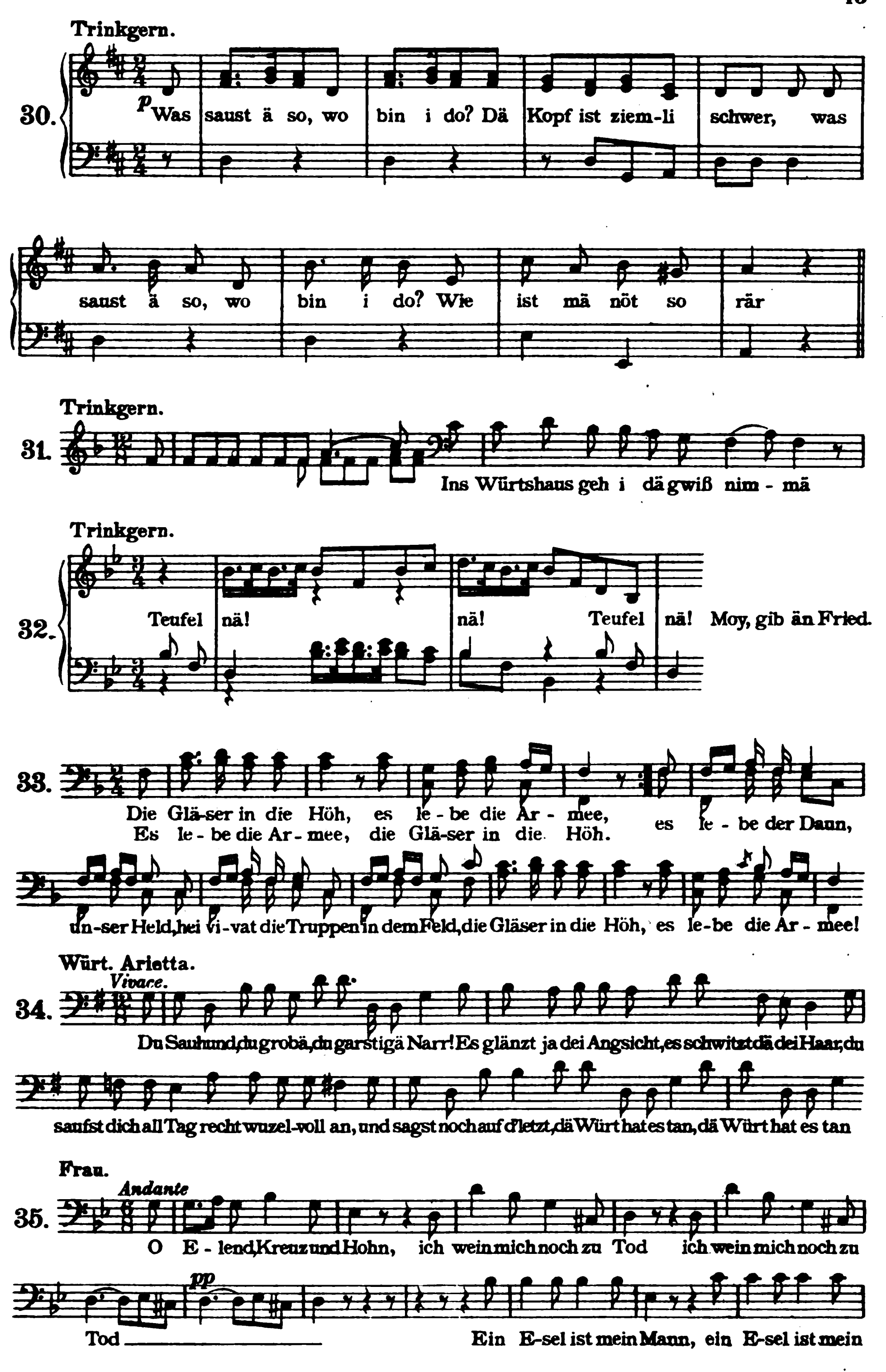
pp

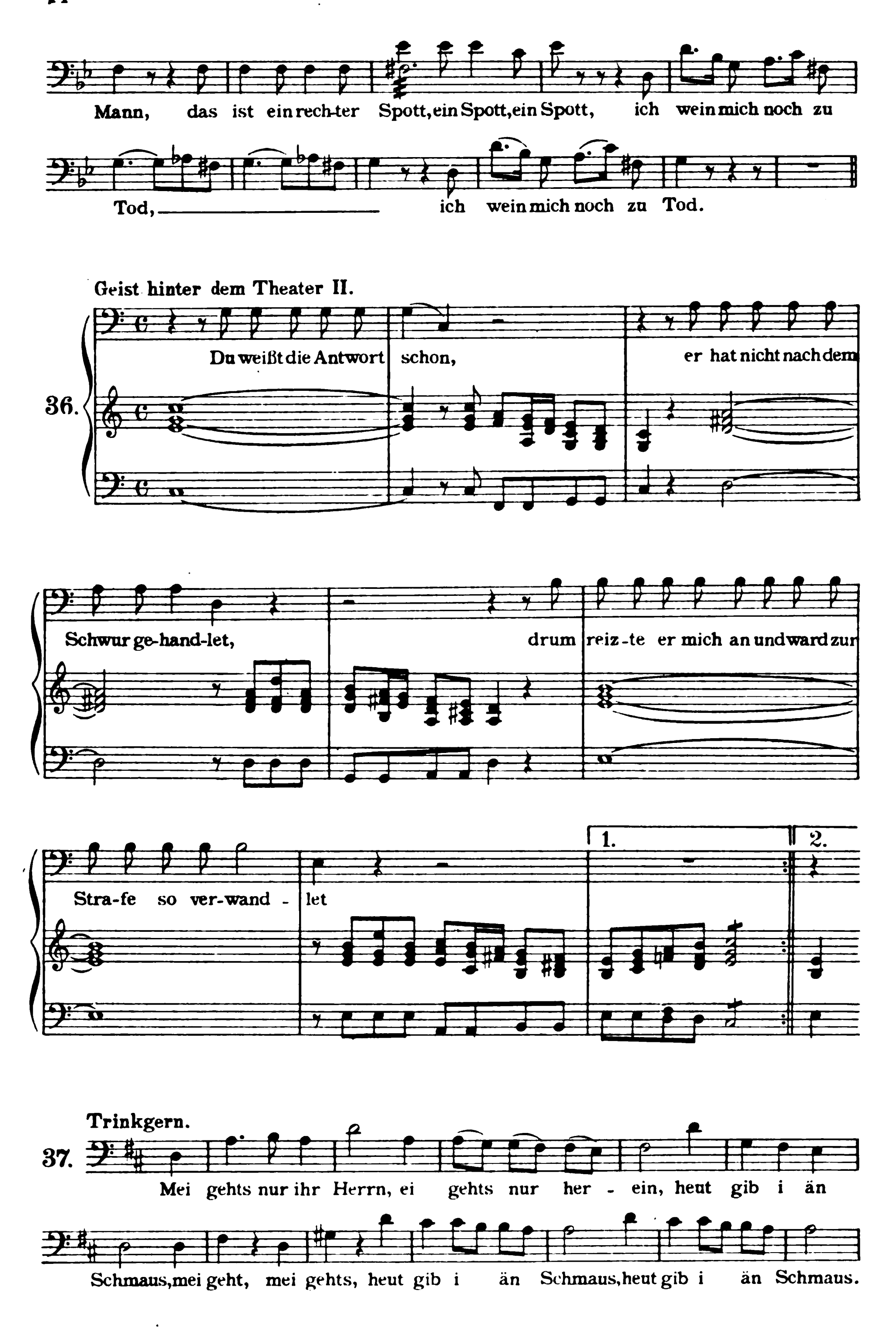
Hei - dl, Pop - pei - del mein Trinkgern schlaf gut,

weil dich dein Räuschl schön zu - dek-ke tut,

etc.

schlaf nur fein süß und schön gmähli zu, so hat — dein Frau — und de Kell-nä a Ruh, hei-del, hei - del, hei-del, hei - del


Trinkgern.
30.
p
Was saust ä so, wo bin i do? Dä Kopf ist ziem-li schwer, was saust ä so, wo bin i do? Wie ist mä nöt so rär
Trinkgern.
31.
Ins Würtshaus geh i dä gwiß nim - mä
Trinkgern.
32.
Teufel nä! nä! Teufel nä! Moy, gib än Fried.
33.
Die Glä-ser in die Höh, es le - be die Ar - mee,
Es le - be die Ar - mee, die Glä-ser in die Höh.
es le - be der Daun, un-ser Held, hei vi-vat die Truppen in dem Feld, die Gläser in die Höh, es le-be die Ar - mee!
Würt. Arietta.
Vivace.
34.
Du Sauhund, du grobä, du garstigä Narr! Es glänzt ja dei Angsicht, es schwitzt dä dei Haar, du saufst dich all Tag recht wuzel-voll an, und sagst noch auf d'letzt, dä Würt hat es tan, dä Würt hat es tan
Frau.
Andante
35.
O E - lend, Kreuz und Hohn, ich wein mich noch zu Tod ich wein mich noch zu Tod
pp
Ein E-sel ist mein Mann, ein E-sel ist mein


Mann, das ist ein rech-ter Spott, ein Spott, ein Spott, ich wein mich noch zu
Tod, ich wein mich noch zu Tod.
Geist hinter dem Theater II.
36.
Du weißt die Antwort schon, er hat nicht nach dem
Schwur ge-hand-let, drum reiz-te er mich an und ward zur
Stra-fe so ver-wand - let
1.
2.
Trinkgern.
37.
Mei gehts nur ihr Herrn, ei gehts nur her - ein, heut gib i än
Schmaus, mei geht, mei gehts, heut gib i än Schmaus, heut gib i än Schmaus.

Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Von Dr. Paul Nettl.

Die vorliegende Arbeit will die Kenntnis der österreichischen und besonders der Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts anbahnen. Zu diesem Zwecke waren neben der Beschaffung des Notenmaterials auch biographische Studien notwendig. Quellen für letztere bildeten vor allem die Obersthofmeisteramtsakten des österreichischen Staatsarchivs (Abkürzung: St. A.), die Hofzahlamtsrechnungen in der Wiener Hofbibliothek (H. Z. A. R.) und die Finanzausweise des österreichischen Hofkammerarchivs (H. K. A.), daneben natürlich die zahlreiche ältere und neuere biographische Literatur. Kulturhistorische Einzelheiten wurden gleichfalls in erster Linie zeitgenössischen Druckwerken und Handschriften entnommen. Von ersteren kommen das Theatrum Europaeum (Th. E.), das Diarium Europaeum (D. E.), die in den „Fontes rerum Austriacarum" herausgegebene Korrespondenz Kaiser Leopolds I. mit dem Grafen Pötting sowie die zahlreichen Textbücher zu Opern und Hoffesten in Betracht. Von handschriftlichen Quellen habe ich die Hofzeremonienprotokolle, das bereits oben erwähnte Aktenmaterial, aus dem fürsterzbischöflichen Archiv zu Kremsier die Musikerakten und besonders den Briefwechsel des Fürstbischofs Karl von Liechtenstein mit Wiener Hofmusikern herangezogen. Für die Wiener Operngeschichte kam als ein wichtiger Behelf Weilens „Zur Wiener Theatergeschichte" in Betracht. (Zitiert: Weilen 1 etc.)

Die Notenvorlagen lieferte vor allem die Wiener Nationalbibliothek Cod. 16.583, 16.586[1]), 18.919 (Ebner), 19.263 (Ariae ad ingressum), 16.017, 16.008, 17.175, Suppl. mus., 1809 (J. J. Hoffer), 18.710 (Kaiser Leopold), 18.986 (Ferd. Tob. Richter)] und das Kremsierer St. Mauriz-Archiv, dessen hier in Betracht kommenden Musikalien mangels Archivsignaturen nicht aufgezählt werden können, sondern im letzten Kapitel anläßlich der Besprechung der einzelnen Komponisten und ihrer Werke angeführt werden. Die benützten Kremsierer Werke lagen zum größten Teil bereits in Partituren des Archivs der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" vor, welches auch zahlreiches Vergleichsmaterial lieferte.

Die Arbeit gliedert sich in eine kulturhistorisch orientierende Einleitung: „Der Tanz am Hofe Leopolds I.", ein Kapitel: „Die Tänze und ihre Zusammenstellungen", nach „Faktur" und „Instrumentation" untergeteilt, und

[1]) Diese beiden Handschriften hat bereits E. Wellesz in seiner Arbeit „Die Balletsuiten des J. H. und A. A. Schmelzer" benützt. Ihr Inhalt ist hier nach der von Wellesz vorgenommenen Numerierung zitiert (als W. 1 usw).



ein zweites Kapitel: „Die Komponisten und ihre Werke". Hier erfahren die einzelnen Meister eine biographische Darstellung, an die sich eine Bibliographie und kurz gefaßte Würdigung und musikgeschichtliche Einstellung schließt. Als Anhang ist der größere Teil der oben erwähnten Kremsier-Wiener Korrespondenz beigegeben.

Der Tanz am Hofe Leopolds I.

Als Rahmen für die Wiener Tanzmusik kommen, soweit uns die erhaltenen Denkmäler darüber belehren, in erster Linie die höfischen Festlichkeiten des kaiserlichen Hofes in Betracht. Andere Darstellungen[1]) zeigen mehr oder minder ausführlich, wie sich diese Festlichkeiten am Hofe entwickelten, die ihre stärkste Wurzel im höfischen Turnier des Mittelalters haben. So berichtet Hans von Francolins Turnierbuch[2]) von 1560 über das „mehrtägige Waffenspiel, das Maximilian II. veranstaltete, dem eine poetische Idee, der Wettstreit mehrerer Ritter, die aus eigener Erfahrung die Überzeugung, alle Jungfrauen seien ihrem Liebhaber undankbar gesinnt, gegen deren Verteidiger verfechten". Das Turnier, das mit dem steigenden Gebrauch der Schießwaffen immer mehr zum allegorischen Spiel verfeinert wurde, nahm unter allen Hoffesten eine dominierende Stellung ein, sofern es Gelegenheit bot, den schwelgerischesten Luxus zu entfalten, der Mitwelt die Pracht und die von ihr zu schließende Macht eines Hofes zu zeigen. Groß angelegte Spiele wurden meist bei besonderen Anlässen, in erster Linie bei fürstlichen Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen aufgeführt. So berichtet schon das Theatrum Europäum von den Hochzeitsfestlichkeiten anläßlich der Vermählung Ferdinands III. (am 21. März 1631) mit der spanischen Infantin Maria, dass Nymphen auf Triumphwagen, von 20 Walfischen gezogen, auftraten, aber auch bereits ein Roßballett aufgeführt wurde, bei dem die Pferde die Namen Ferdinands und Marias bildeten, ferner ein Tanzfest gehalten wurde, bei dem Erzherzogin Claudia auf einem Triumphwagen erschien, zu ihrer Seite sechs Damen hatte und Orpheus eine Ansprache hielt; schließlich fand ein Ballett statt, in welchem die Erzherzogin Claudia als Mond und ihre Damen als Planeten tanzten.[3])

Eine andere Gruppe von Hoffestlichkeiten bildeten die Tanzbelustigungen während des Faschings, unter denen die „Wirtschaften" die erste Stellung einnahmen. Sie waren eine Eigentümlichkeit der deutschen Höfe und sind in der später zu erwähnenden Form der „Bauernhochzeiten" schon im Jahre 1573 nachweisbar.[4]) Fürstenau berichtet[5]), daß in Dresden die erste Wirtschaft 1628 erwähnt wird, und von den Berliner „Hoteleries" sprechen auch die Franzosen mit Begeisterung: Menestrier schwärmt von einer am 11. Februar 1670 in München gehaltener Wirtschaft, die in einer „manière la plus agreable et la plus spirituelle du monde" stattfand.

Die Wirtschaften waren Tanzbelustigungen, bei denen meist der Kaiser und die Kaiserin das Wirtspaar spielten und die übrigen Hofgäste bewirteten. Sie waren dem Fastnachtsgeist angepaßt und boten Gelegenheit zu possenartigen Darstellungen, die, wie Zeidler bemerkt, „mit der Schäferdichtung einerseits, mit der Volksposse anderseits" Zusammenhänge zeigen. So spielt in den Berliner Wirtschaften die Figur des „Scherenschleifers" eine Hauptrolle und in der Wiener Wirtschaft des 18. Jahrhunderts ist der „Marktschreier" eine ähnliche Figur. Abarten der Wirtschaften waren die „Bauernhochzeiten", bei denen in der Regel das Kaiserpaar als Brauteltern figurierte, ferner die

[1]) Weilen, Band VI der „Geschichte der Stadt Wien", Nagl-Zeidler, „Deutschösterreichische Literaturgeschichte", Vehse, „Geschichte des österreichischen Hofes", Zeidler, „Über Feste und Wirtschaften am Wiener Hofe" (1890).
[2]) Weilen, a. a. O., Seite 39.
[3]) Weilen, „Zur Wiener Theatergeschichte", 2—4.
[4]) Zeidler, „Über Feste" usw., Seite XVI.
[5]) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters" usw., I, Seite 89.

„Königreiche" und „Landschaften", in denen entweder das Kaiserpaar oder durch Los hiezu bestimmte Adelspersonen als Herrscher auftraten, während den Gästen die Rollen der Mitglieder des Hofstaates zufielen.

Natürlich wurden diese Festlichkeiten, die ursprünglich nur von Souveränen gehalten wurden, später auch vom Hochadel auf eigene Faust übernommen. So berichtet das Th. E. vom Jahre 1648 aus Prag folgendermaßen:

„Im Monat Febr. hielten Ihro Excell. Herr Feldmarschall Graf Colloredo gegen Abend eine stattliche Fassnacht-Wirthschaft, wobey sich Ihre Fürstliche Eminenz Herr Cardinal von Harrach, Ihre Fürstl. Gn. von Lobkowicz, ein junger Fürst von Culmbach, Spanisch und Venezianischer Botschafter... sampt dero Damen, deren bey etlich und 80 Personen auch jeder nach dessen Ampt und Stand in der Mascara bekleidet und also bis gegen Tag umb 2 Uhr beysammen gewesst befanden."

1651 berichtet dieselbe Quelle aus Wien:

„Den 16. (6.) Feber wurde durch 80 Cavalliere und 70 vornehme Damen eine vermummte Bauernhochzeit gehalten. Diese haben ihren Weg vom Landhaus über den Burgplatz durch unterschiedliche Gassen in den Leederhof genommen. Bey solchen Auffzug ritten die Cavagliere in allerhand Bauernkleidern; die Damen aber sampt denen Musicanten führen auff 16 Kutschen, deren jede mit 6 Pferden bespannet, mit Tannenzweigen, Lemonien, Citronen, Pomeranzen und guldenen Flindern behenckt gewesen.

Nicht weniger hat zu Prag der Herr General Missling umb diese Zeit eine sehr kostbaare Wirtschafft gehabt, wobey unterschiedliche vornehme Cavalliere und hochadliches Frauenzimmer bey 15 Renn Schlitten mit Geleute, aber ohne Mascara: Dann 3 grosse Schlitten jeder mit 6 Pferden bespannet, auf welchen neben Heerpauckern und Trompettern eine Masquerade gewesen, sich sehen lassen und eingefunden, so alles wol und glücklich abgegangen."

Die genannten Schlittenfahrten bildeten gleichfalls einen wichtigen Bestandteil der Hoffestlichkeiten, bei denen natürlich die Musik ebenfalls eine Hauptrolle spielte. Das Th. E. berichtet im Jahre 1651 von einer solchen Schlittenfahrt:

„Diesen Monat aber wurden zu Wien unterschiedlich prächtige Schlittenfahrten gehalten, wobey theils Fürsten, Graffen, Herren und Cavagliere sich sehen lassen, deren jeder eine Dame geführt: Gestalt sie auch sowoll bei Hoof als in der Statt kostbare Bereitschafften zu bevorstehender Fassnacht gemacht, und wann Ihnen das Wetter hierzu günstig sein würde, eine ansehnliche Masquerade bey einer Schlittenfahrt in gewisse Comp. von unterschiedlichen Farben abgetheilt, und ein jeder eine vornehme Dame in ebenmässiger Farbe bekleidet vermasqueriert auffzuführen."

Auch vom 4. Jänner 1652 berichtet das Th. E. von einer Schlittenfahrt „wie vorher nie gesehen".

Bekanntlich waren die beiden Jahre 1666 und 1667 unter der Regierung Leopolds jene Zeit, in der Wien die meisten kaiserlichen Feste gesehen hat, da Leopold seiner jungen Gemahlin möglichst viel Vergnügungen bieten wollte, und sie sich zu dieser Zeit noch bei voller Gesundheit befand.

Im Mittelpunkt der Festlichkeiten war das große Sbarrasche Balletturnier „La contesa dell'aria e dell'acqua", zu dem Bertali die Musik, Joh. Heinr. Schmelzer die Tänze geschrieben hatte. Es ist so oft beschrieben worden[1]), daß ich davon absehen kann, mich damit zu beschäftigen. Neu zu berichten wäre jedoch über ein zweites Roßballett, das anläßlich des Geburtstags der Kaiserin Margaretha am 12. Juli 1667 in der Favorita stattfand und gleichfalls von Francesco Sbarra arrangiert war. Das Textbuch fand ich im Archiv des Fürsten Lobkowitz in Raudnitz, ein zweites Exemplar besitzt die Stiftsbiblio-

[1]) Nach dem Diarium Europäum u. a. von Montecuccoli, Rink, in neuerer Zeit von Zeidler, Welless, Weilen, Oskar Bie usw.



thek St. Paul. Es ist im großen Folio, mit Kupfern ausgestattet und führt den Titel: „La Germania esultante", Festa a cavallo. Es erschien 1668 bei Cosmerovio. Die Tänze schrieb Joh. Heinr. Schmelzer. Sie sind im Kodex 16.583 der Wiener Hofbibliothek als „Arien des Ross Balletts zu dem Geburtstag Ihro May. der Regierenden Kayserin Margarita, 12. July 1667" erhalten und mit Instrumentationsbemerkungen versehen. Leopold sandte die Beschreibung des Festes am 21. Juli 1667 an den Grafen Pötting.[1]) Das Th. E. aber berichtet über das Fest folgendermaßen:

„Den 13. Juli fiel Ihr May. der regierenden Röm. Kayserin Geburtstag und Nahmens-Tag ein. Dieses Fest nun desto mehr zu verherrlichen, hatte selbigen Nachmittag das angesetzte Tournieren in der also genannten Favorita seinen Fortgang. Diese gantze Handlung bestunde in zweyen absonderlichen Hauffen jeder von 12 hohen Cavallieren, davon den ersten Ihre Kays. May. selbsten in kostbaren, aus lauter Goldstücken verfertigten Kleidern mit Blumerantfärbigen Federbüschen und reich mit Diamanten besetzten Hutschnüren und Wehrgehengen und gleichen Pferdeschmuck; Den anderen aber Ihre hochfürstliche Durchlaucht der Herzog von Lothringen, in Kleidern von silbern Stück mit hoch Naccarafarbenen Federbüschen und gleichmässigen Zierath der Pferde geführet; wobey zugleich benebenst 18 Trompetern und 2 Heerpaukern ein Chor von etlich und 20 Musicanten mit allerhand Instrumenten musicirt; von einem anderen Chor aber mit lebendigen Stimmen auff einem Triumpff-Wagen allerhöchstgnädig Ihre Mayest. der Röm. Kayserin Glück gewünschet worden. Den Thurnier belangend geschahe selbiger mit der Lantzen, auf zween Satyros oder Wald Männern; mit dem Degen aber auf zween Cerberos oder dreykopfige Höll-Hunde; wobey Ihr Kays. May. den dritten Gewinn in der Lantzen, als eine große silberne Schale; den ersten H. Graf Christoph von Altheim, und den zweyten Herr Graf Ferdinand von Harrach, jeder auch eine silberne Schale von 22 Mark davon trug. In dem Degen aber bekam den ersten Gewinn gleichfalls auch eine silberne Schale H. Graf Wentzel von Altheim. Den anderen, so eine schöne Scheiben Uhr vor 72 Rthl. H. Graf Maximilian von Thun und den dritten auch eine schöne Schale H. Graf de Grana, welche alle von Ihro May. der Röm. Kayserin selbsten ausgetheilt wurden."

Der Fasching dieses Jahres hatte Fest auf Fest gebracht. Das Th. E. berichtet (Seite 516):

„Hiebey liess sich mit Eintrettung des neuen February die Fastnachts-Kurtzweil bereits ziemlich wol an; gestalt diese gantze Zeit her noch kein einziger Tag ausser Freitag und Sonnabend vergangen, darnach nicht bey Hof und andern grossen Herrn eine Festivität und Lustbegängnuss passiert wäre."

Ich lasse darüber einiges von mir gesammeltes Material folgen:

Die „Hofzeremonienprotokolle"[2]) berichten: „Den 3. und 11. January sind Ihrer Kays. May. mit Ihro May. der Kayserin und beeden Princessinen mit ansehntlichen Comitat der anwesend fürstlichen Persohnen auch der geheimben Räthen, Cammerern und Hoff-Cavaglieren in Schlitten gefahren und haben Ihro May. der Kayser die Kayserin geführt, die Eltere Princessin aber hat der anwesende Regirende Marggraff von Baaden und die Jüngere Princessin der Junge Herzog von Lothring geführt und hernach bei Hoff ein Merenda[3]) wie auch ein Tanz gehalten worden. Nach der Schlittenfahrt ist ein Merenda geben worden, nur in stehen und Ihro May. der Kayser und Kayserin gedanzt auch mit denen Princessinen; der Potschafter und Pottschafterin aus Spanien ist dabey gewesen, er hat nicht gedanzt, aber Sie woll und Item May. der

[1]) Privatkorrespondenz Leopold I. an den Gesandten in Madrid, Grafen Pötting. Fontes rerum austriacarum, Band 56. Herausgegeben von A. Přibram.
[2]) Österreichisches Staatsarchiv.
[3]) Merenda heißt soviel wie das Vesperbrot, Abendmahlzeit, nach den heutigen Begriffen etwa ein „Tee". Das Wort Merenda hat sich im Tschechischen bis heute erhalten, man bezeichnet dort unter Merenda eine Art volkstümlicher Maskenredoute.

Kayser und beede Kayserinen, auch die Princessinen; die Fürsten und anderen aber sind auf der Seith gesessen."

Über die erste dieser Schlittenfahrten berichtete der Kaiser an seinen spanischen Gesandten Grafen Pötting vom 6. Jänner 1667.[1]) „. . . sein vor drei Tagen mit 75 Schlitten gefahren, 30 mit damas, die andern lahr; darauf ein teutschen Tanz gehalten, wobei legatus Hispanus et uxor auch gewest; videtur non displicuisse meae coniugi."

Auch vom 17 Februar berichtet das Theatrum Europäum von einer Wirtschaft.[2]) „. . . wozu bereits in dem vorigen Monate die Zettel von Ihro kays. May. ausgetheilt worden" und die „. . . in schönen Kleidungen und kostbaren Zierathen erfreulich vollbracht, wobey die Röm. Kays. May. selbst als Wirth und dero Frau Gemahlin als Wirthin die Wirtschafftsgäste stattlich tractirten, sich auch gantz unten an die Tafel setzten, worauf ein lustiger Tanz erfolgte".[3])

Auch von einer einige Tage vorher am 6. Februar nach dem Ballett „Vero amor fà soave ogni fatica" von Draghi, zu dem Schmelzer die Tänze schrieb (Balletto der Dame)[4]), gehaltenen Wirtschaft erzählt das Theatrum Europäum, indem es unter den Lustbarkeiten des Februar besonders sehenswert „die schöne Comödie" hervorhebt, „. . . so Sonntags den 27. Jan. (6. Febr..) bey Hofe vorging, worinnen 12 vornehme Damen ein zierliches Ballett und folgends in der Ritter Stuben eine Wirtschafft praesentirten. Die 12 Damen waren als Möhrinnen angekleidet und hatten zum wenigsten auf eine Million werth Schmuck an sich, wusten auch ihre Personen dermassen artlich zu stellen, dass beydes die Röm. Kays. May. und der gantze Hof wie auch die anderen Zuseher ein absonderliches Vergnügen daran hatten".

Durch die Erhaltung von „Wirtschaftslisten" in den Hofzeremonienakten sind wir auch über weitere derartige Hoffestlichkeiten unterrichtet: So wurde in der am 10. Jänner 1669 abgehaltenen Wirtschaft ein „Königreich" dargestellt, in dem der König, Prinz, Obrist-Hofmeister, Oberst-Kämmerer usw., aber auch ein Kapellmeister (Graf Khevenhüller) und zwei Musici (Wallenstein und Slabata) auftraten. Kaiser Leopold selbst stellte den „Silberdiener" vor, die Kaiserin eine „Kammerfrau". Am 18. Februar 1670, einen Tag nach der Aufführung von Draghis „La risa di Democrito", wurde eine Wirtschaft gehalten, in der der Kaiser als Wirt, die Kaiserin als Wirtin auftraten. Eine ähnliche Wirtschaft fand am 10. Februar 1671 statt („Zu Hoff in der Burg"), in der das Kaiserpaar abermals Wirt und Wirtin vorstellten. Auch hier gab es wieder die verschiedensten Volkstrachten (Polakh, Venediger, Croath, Schweizer, Moscoviter, spanische, schwäbische und wellsche Pauern, ein Judt und Jüdin [Fürst Lobkowitz] waren vertreten).

Außer den üblichen „Tractirungen" war der Mittelpunkt dieser Feste der Tanz. Joh. Heinr. Schmelzer komponierte, wie er sicher zu den meisten Wirtschaftsabhaltungen zwischen 1660 und 1680 die Tanzmusik komponiert haben mag, u. a. ein „Balletto Ihro Durchl. der Erzherzogin Maria Anna zu der wirtschafft den 28. Jannuario anno 1672" (Kodex 16.583), das durch die Reihenfolge, in der die Tänze aufeinanderfolgen, ein Bild von den Wirtschaftsaufzügen gibt. Das Orchester spielt zuerst eine „Intrada

[1]) Pfibram a. a. O.

[2]) Die „Liste" zu einer solchen Wirtschaft wurde oft Tage vorher zusammengestellt und die Rollen den einzelnen Gästen mittels Zettel mitgeteilt. In den Fällen, in denen Kaiser und Kaiserin selbst Wirt und Wirtin spielten, wurde der Vorsitz (Wirt, Brauteltern, König) durch das Los bestimmt.

[3]) Das Theatrum Europäum berichtet dann weiter: „Eben an demselben Nachmittag wollten auch die Kays. Edel Knaben ihre gewöhnliche Fastnachts-Lust anstellen und ritten beydes Sr. May. des Kaysers und dann auch Ihrer May. der verwittibten Kayserin Edelknaben der jährlichen Gewohnheit nach in zierlichen Kleidungen auf trefflichen Kays. Tummelpferden mit einem Pauker und 12 Trompetern in der Masquerade heran."

[4]) W. 12, wo das Ballett aber unrichtig „Balletto der Dänze" genannt wird. Das Textbuch sagt: „Terminati questi versi, si veddero uscire, con veghissima pompa le dodeci Dame Etiope quali intrecciando il Sontuoso Ballo, diedero a riguardanti non ordinaria meraviglia."



der Wirtschaft“, gleichsam als Einleitung des ganzen Festes; sodann kommt der Aufzug der Kavaliere, später führt die Erzherzogin mit den Hofdamen einen Tanz auf.[1])

Eine im Archiv Kremsier erhaltene Liste einer Wiener Bauernhochzeit[2]) hat an ihrer Spitze einen „Caplan“ (Graf Wilhelm Pötting). Es folgen der Bräutigamsvater und -mutter, die Brauteltern, Brautführer, Kranzljungfern, der Dorfrichter samt Frau, sodann Bauern und Bäuerinnen in verschiedenen Nationaltrachten (Spanier, Walischer, Franzosen, Engländer, Behaimb, Schwaben, Kroaten, Hanaken), Soldaten im Quartier, ein Dorfjud samt -jüdin, Zigeuner usw. Aus dieser Liste geht hervor, daß der Mittelpunkt der Bauernhochzeit zwei Ballette waren, in denen einerseits der Kaiser mit seinen Kammerherrn, anderseits die Kaiserin mit ihren Hofdamen Ballette aufführten. Den Schluß der Liste bildet nämlich die Bemerkung:

„Beimb Pallet Ihro Mayst. des Kaysers, Ihro May. selbsten.“ (Folgen je 9 Herren.) „Beimb Pallet Ihro May. der Kayserin, Ihro May. die Kayserin selbsten.“ (Folgen je 9 Damen.)

Auch die Liste eines Kremsierer Festes ist im Kremsierer Archiv erhalten. Sie ist 1676 datiert und trägt den Vermerk: „Meine Fasching oder Landschaftslista.“ In einer anderen Kremsierer Liste treten ausschließlich Handwerker auf. Man sieht daher, daß auch Höfe zweiten und dritten Grades die Faschingsbelustigungen der kaiserlichen Hofhaltung nachahmten.

Eine Übersicht über die am Wiener Hof gehaltenen Festlichkeiten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Komödien, Wirtschaften, Schlittenfahrten, Merenden, Pirutschaden, Kopf- und Quintanrennen usw.) gibt ein von dem Obersthofmeisteramtsbeamten Settele im 18. Jahrhundert verfaßter Index, der für die inzwischen verloren gegangenen Hofzeremonienakte[3]) angefertigt wurde. Unter der Rubrik „Hofwirtschaften“ sind folgende Feste indiziert.[4])

Regensburg	20. Februar	1653	Wr.-Neustadt	1678
Wien		1666[5])	Wien	1679
„	17. Februar	1667	Prag	1680
„		1668	Wien	1682
„	5. Februar	1674	„ 17. April 1665—1670 etc.	

Unter der Rubrik: „Hofbälle, Kammerbälle, Kammer- und Hoffeste“:

1653 kaiserliche Jagd, Wirtschaftsabhaltung, Hetz-Ausfahrt, 1662 Tournier auf dem Burgplatz, 1663 Tournier, 1666 und 1667 Ballett auf dem Burgplatz, 1667 bis 1673 Wirtschaftsabhaltungen, 1674 Tournier in der Favorita, 1677 Feuerwerk vor dem Burgtor und Wirtschaftsabhaltung, 1680 Fest in Prag, 1689 Feste in Augsburg, 1691 Feuerwerk am Geburtstag S. M., 1692 Feste bei Hof, 1693 Komoedie bei Hof, 1694 Komoedie bei Hof von Cavallieren, 1695 Komoedie, Kammerfest, 1697 Komoedie in der Favorita, Tournier daselbst, 1699 Karusell, 1700 Komoedie, Wirtschaft, Komoedie in der Favorita, Karusell.

Unter der Rubrik: „Karusell“:

1662 Karusell (Tournier auf dem Burgplatz), abgehalten von dem Grafen Philipp von Sulzbach und Leopold Markgraf von Baden, 1663 Karusell (Roßballett), 1666 Karusell (Roßballett), 1674, 1697 und 1699 Karusell in der Favorita.

[1]) Die im Mittelpunkt der Feste stehenden Fürstentänze werden meist mit dem Namen „Gran Ballo“ bezeichnet.
[2]) Die Liste dürfte Wentzelsberg an den Fürstbischof Liechtenstein gesandt haben. (Vgl. Anhang.)
[3]) Wenn oben von den Hofzeremonienakten gesprochen wird, so bezieht sich das immer nur auf erhaltene Kopien oder Extrakte der Originale.
[4]) Die Teilnehmerlisten sind zum Teil in dem Hofzeremonienprotokoll enthalten.
[5]) Samt Liste der Kammerherren.

Man sieht aus dieser Aufstellung, daß besonders die Roßballette schon vor dem Jahre 1667 in Wien zu den üblichen Hoffestlichkeiten gehörten und daß die von Wellesz[1]) erwähnte Bemerkung Sbarras, die Wettkämpfe hätten in den öffentlichen Unterhaltungen besonders am Toskanischen Hofe eine bedeutende Rolle gespielt, auch für den Wiener Hof volle Geltung haben. Es ist nur zu bedauern, daß die Akten selbst, die im 18. Jahrhundert noch vorhanden waren, entweder verloren oder doch gegenwärtig nicht zugänglich sind.

Wir wenden uns der zweiten Form der höfischen Tänze zu, nämlich dem Bühnentanz. Der Wiener Bühnentanz hat eine mehrfache Wurzel. Einmal fußt er in den allegorisch-szenischen Darstellungen, die eine besondere Form von Huldigungen an fürstliche Personen waren. Diese Art von Huldigungen wurde ursprünglich außerhalb der Bühne verwendet; das beste Beispiel hiefür geben die bereits erwähnten Festlichkeiten anläßlich der Hochzeit Ferdinands III. Allegorische Huldigungen außerhalb der Bühne hielten sich noch in den Roßballetten und Turnieren, von denen sich die verschiedenen Arten der „Rennen" abzweigten und die in demselben Maße immer mehr an Bedeutung verloren. Nach Einführung des Musikdramas wurden diese höfischen Akte immer mehr auf die Bühne verlegt. Da die Oper unter allen höfischen Festlichkeiten immer mehr den ersten Rang einnahm, so war hier zu diesen Gepflogenheiten die beste Gelegenheit gegeben, zumal die „Komoedien" fast regelmäßig zu den Geburts- und Namenstagen des Herrscherpaares und der kaiserlichen Prinzen, zu Vermählungsfeierlichkeiten, zum „Vorgang" der Kaiserin, zur Rückkehr des Kaiserpaares von einer Reise usw. aufgeführt wurden. Eine derartige Huldigung mit heraldisch symbolischer Szenerie findet sich schon in der „Diana schernita", einer „favola boscareccia" von Giac. Cornachioli[2]), die, mit Elementen der italienischen Intriguenkomödie durchsetzt, eine Umwandlungsszene aus Ovids „Metamorphosen" benützt.

Eine ähnliche Verwandlungshuldigung enthält Andreas Gryphius' Opernlibretto „Majuma", das 1653 zur Krönung Ferdinands IV. aufgeführt wurde. Das Buch bringt die gewöhnlichen mythologisch-pastoralen Verquickungen. Dann heißt es aber im Inhalt: „In dem nun Mars in Gärtners Gestalt, den Blumen-Bau bestellet, werden Chloris, Maya und Zephirus plötzlich in drey Kaiser Kronen, Mars aber selbsten in einen Adler verwandelt. Mercurius kommet hier zu, berichtet, dass die Hungarische und Böheimbische Mayestät zum Romischen Könige gekrönt: Siehet diese Verenderung der Göttinnen und Götter an und schleust aus solcher die Glückseligste Regierung Ferdinandi IV., welchem er, wie auch dem höchstlöblichen Erl. Haus von Oesterreich mit einem Freuden-Liede so die Reygen der Nymphen und Wald-Götter widerhalen Glück wünschet. Als er verschwunden, beschliessen die erfreieten Nymphen und nach diesen sechs Wald-Götter den gantzen Auffzug mit einem lustigen und artigen Tanz." Hier ist bereits der Tanz im Anschluß an eine derartige Huldigung verwendet, wie es in der Wiener Oper zur Regelmäßigkeit wird.

In der Wiener Oper wird die Huldigung regelmäßig in die „Licenza", in deutschen Übersetzungen „Beurlaubung" genannt, verlegt. Das dramatische Gesetz von der Einheit der Handlung erforderte es, daß die Licenza in einem wenn auch oft bei den Haaren herbeigezogenen Zusammenhang mit der Aktion stehe. Bekanntlich gab aber noch Metastasio den Dichtern den guten Rat, sich über den Zusammenhang zwischen Opernlibretto und Licenza nicht den Kopf zu zerbrechen. Aber ein Zusammenhang war fast immer da, man betrachtete oft die ganze Oper nur als Exposition zur Licenza.

Um nur ein Beispiel herauszugreifen, ist in der Huldigung an die Kaiserin Margarita im „Pomo d'oro" der Zusammenhang zwischen dem Huldigungsballett und der

[1]) „Die Balletsuiten", Seite 55.
[2]) Goldschmidt, „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert" Seite 86.



Haupthandlung in der Weise hergestellt, daß am Schluß der Oper der Streit der drei Göttinnen um den Preis des Paris von Jupiter derart beigelegt wird, daß die Göttinnen auf den goldenen Apfel zugunsten der Kaiserin Margarita verzichten: „Befellen hierauf jede Ihren zuegethanen sich in lufft, Erd und Wasser mit inniglichsten Befrolockungsfreuden sehen zu lassen, deme zu folge sich der andere theil der Schaubühne in einen grossen platz der kostbarsten Gebeuen mit dem Meer von weitem verendert und ein ansehentlicher Tanz... erfolgt." Ähnlich ist der Zusammenhang zwischen Handlung und Ballett in „Nettuno e Flora festiggianti" von M. A. Cesti, in dem schließlich Flora und Hymeneus den Geburtstag der Kaiserin feiern, worauf die „Gottheiten des Meeres und der Gärten" ein Ballett tanzen.

Auch die Ballette nach den Aktschlüssen stehen natürlich mit der Handlung in einem gewissen, oft nur losen dramatischen Zusammenhang. Oft vertreten die Tänze die komischen Szenen und sind dann selbst komischer Natur. Die Zusammenhänge zwischen den Balletten sind aus den Notizen zur Bibliographie der Schmelzerschen Tänze ersichtlich. Hier näher auf sie einzugehen, ist daher überflüssig.

Immer wieder werden im Ballett die mythischen Reigen der Nymphen, Nereiden, Sirenen, Tritonen, Zephyre, Satyre, Zentauren aufgeführt, zu denen sich Gruppen aus dem Alltagsleben, wie Pagen, Zauberer, Alchimisten, Offiziere, Soldaten, Marinari, Jäger usw. gesellen. Eine dritte Art bilden die Figuren aus der italienischen Komödie, die Polcinelli, Erlicini, Buffoni, Matticini, Zerbini, Bottari, Zani, Mendichi, Covielli, Graziani, Buratini usw., der Scaramuccia, Capitano usw.

Auch an ganz phantastischen Gruppen fehlt es nicht. Es erscheinen nicht nur Erd-, Luft- und Wassergeister, sondern auch die Stunden des Tages (Ratto delle Sabine), die „Dieci secoli" (Adriano sul Monte Casio) und die Genien der verschiedenen Künste werden aufs Tapet gebracht. Mit Vorliebe werden die neun Musen von Apollo, der meist in einem von den vier Strahlen (Raggi) gezogenen Wagen thront, angeführt, die ihre Huldigung dem fürstlichen Geburtstagskind darbringen. Nicht selten müssen auch Tiergestalten herhalten, je phantastischer, desto besser: Strauße, Frösche, Schildkröten, Hasen, Mäuse, Hunde, Affen, ja sogar auf Fröschen reitende Hasen (Pirro) treten in den Balletten auf. Von der Wirtschaft und aus dem Karnevalsleben sind Masken, Nationalkostüme übernommen. Kurz, es gehörte eine üppige Phantasie dazu, durch Erfindung und Kombination immer neuer Gruppen und Gestalten das Schaubedürfnis der anspruchsvollen Zuschauer des Wiener Hofes zu befriedigen. Daß schon im französischen Chanson, im Madrigal und in der frühesten Programmusik beliebte Darstellungsobjekt des Kampfes und der Jagd kehrt häufig wieder. Die Combattimenti, die Battaglioni, die Balli in forma di lotta, der Ringkampf selbst, werden gern im Tanze stilisiert. Der spanische Einfluß bringt auch Stierkämpfe (Pirro), die in Form von Balletten ausgetragen werden. Beliebt sind auch Statuen, die durch die Musik zu Leben erwachen und dann ihre Tänze aufführen. Allegorische Figuren und symbolische Gestalten werden meist am Schluß der Oper mit einer „Introduttione" aufgestellt. Da wird das „Deutsche Reich" und „Italien" dargestellt, die von ihren Provinzen — Wien und Prag einerseits — Mantua und Monteferato anderseits bedient werden (Atalanta 1669). Natürlich hat auch hier der Hofkodex seine Geltung. Die beiden Reiche können nur von Erzherzoginnen (Eleonora und Marianne) getanzt, wogegen die vier Städte von gewöhnlichen Hofdamen dargestellt werden dürfen. Im „Rodogone" stellte am Schluß der Oper die Erzherzogin Marianne mit fünf Hofdamen die „Klugheit", in der „nascita di Minerva" dieselbe Erzherzogin gleichfalls mit fünf Hofdamen die „Fröhlichkeit" vor. In der „Sulpitia" (1672) tanzt sie in einem „Ruhmestempel", in der „Chilonida" (1677) stellt sie in einem Tanz mit fünf Hofdamen die „Freude" dar. In „Benche Vinto vince Amor" heißt es in der Licenza: „Corona della festa l'universo. La speranza e la natura humana. Scenda la speranza in una nube. Ascendono accompagniati al Cielo, segue il Balletto."

Diese Andeutungen in Verbindung mit dem bibliographischen Teil des Abschnittes Schmelzer, wo gelegentlich auf die Zusammenhänge der Tänze mit den Opernhandlungen hingewiesen wird, werden genügen, um ein Bild von der Art dieser Ballette zu geben, die, wie die zeitgenössischen Quellen übereinstimmend berichten, mit dem größten Aufwand ausgestattet waren. Das Theatrum und das Diarium Eupaeum können nicht oft genug den Luxus und die Pracht aufzählen, die bei dieser Gelegenheit entfaltet wurden, vor allem aber wird der Schmuck, den die Damen bei diesen Gelegenheiten trugen, genau beschrieben. Der österreichische Hof wetteiferte in dieser Hinsicht nur mit dem französischen, dessen Ballett indes, wie aus den obigen Schilderungen hervorgeht, etwas anders gestaltet war.[1])

Über die Ausführung des Tanzes selbst sind wir nur unzureichend unterrichtet. Bekanntlich ist die Tanzliteratur im 17. Jahrhundert äußerst spärlich und in der Theorie beherrschen Negri und Caroso einerseits, Arbeau anderseits das Feld.

Rink berichtet über Kaiser Leopold (I., Seite 94):

„Hiernachst aestimirte er auch das tantzen, nicht allein dass er darinne wohlgeübte meister mit Vergnügung sahe, sondern er pflegte auch bey hof- und kammerfesten öfters selbst mit der kayserin und anderen hohen dames zu tantzen. Dieses war doch niemals auf frantzösische manier, sondern vielmehr eine art von teutschen führungen, welche der gravität dieses höchsten oberhauptes gemäss war."

Eine gewisse Abneigung vor dem französischen Tanz macht sich auch sonst bemerkbar, obgleich Leopold persönlich nicht allzusehr den Franzosen abgeneigt gewesen zu sein scheint; vielmehr sind es zweifellos politische Einflüsse gewesen, die ihre Wirkungen auch in kulturellen Dingen zeigten und die vor allem die Tanzmanier beeinflußten. Interessant ist in dieser Hinsicht ein Brief Leopolds an Pötting vom 27. September 1666:

„Vergangnen Sonntag hat tandem aliquando der Santillier sein Hochzeit gehabt mit der Fräule Drautitschin. Post prandium hat Grenonville ein Ballett tanzen lassen, durch etliche Franzosen. Habe es darummen Euch schreiben wollen, weilen (Don Diego) et alii ein grosse ruido gemacht haben, dass ich ein französischen Ballett zugeschaut habe. Ich vermein aber, wenn man ein Gaukler und Taschenspieler zueschauen kann, so könne man woll auch ein französischen Narren und Tänzer zuschauen; oltre che era una cosa si fredda, dass gar der Mühe nit wert ist, so viel ruido daraus zu machen. Aber die Leut so keine negotia haben, die machen ex mosca elephantem, id est aus einer Narretei das grösste negotium."

Aus der Entschuldigung Leopolds an Pötting ist deutlich erkennbar, daß er einen diplomatischen faut pas gemacht habe, denn er fürchtet, daß der spanische Botschafter in Wien aus der Angelegenheit ein politicum machen könne, und will dessen Bericht zuvorkommen. Das französische Ballett ist unter diesen Umständen in Wien nur Schmuggelware. Es wird ausschließlich im Hause des französischen Botschafters gepflegt, schleicht sich auch vielleicht in die Häuser von Hochadeligen gelegentlich ein. Ich führe noch einen Bericht Rinks über die Aufführung eines französischen Balletts im Anschluß an die Hochzeitsfeierlichkeiten 1666 an. (16. und 26. Jänner im Anschluß an „La contesa dell' aria e dell'acqua.) „Der französische Abgesandte zu Wien, Grenonville, suchte sich hiebei an dem Hofe zu insinuieren und stellete ein kostbar baliet zu ehren des kays. beylagers an, zu welches er den Kaiser, die verwittibte Kayserin und beyde Erzherzoginnen einlud. Es wurde ihm zwar dieses anfangs rund abgeschlagen, weil man auch dem englischen Abgesandten nicht zulassen wollte, sein kostbares feuer-werck abbrennen zu

[1]) Lully hatte die ganze Musik monopolisiert. Er schrieb entweder Opern oder Ballette; an den Schluß der Opern stellt er einen Tanz, in der Regel eine Chaconne; auch hiedurch erweist er sich als der energische Dramatiker, der die Gelüste des Hofes nach vollständiger Durchdringung der Oper mit dem Ballett seinen künstlerischen Intentionen unterstellt. Sonder-Ballettkomponisten wie Schmelzer, Hoffer usw. waren am Pariser Hofe unmöglich.
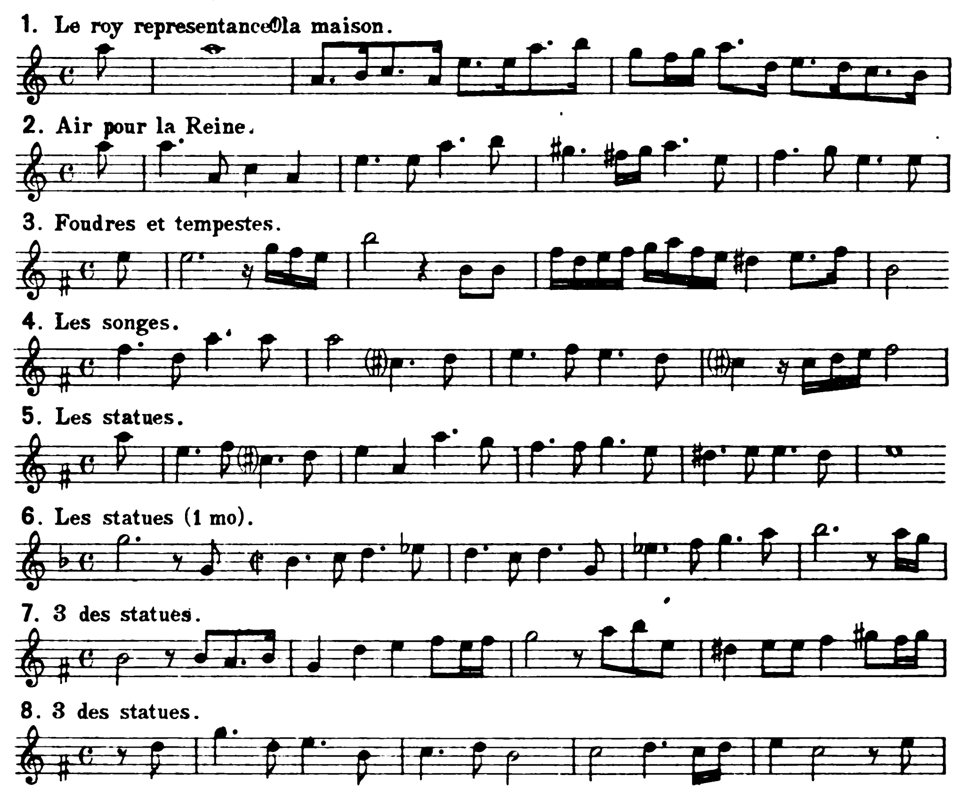


lassen, er erhielt aber durch inständiges Bitten und anhalten den 16. und 26. Januari noch endlich die hohe Gnade, dass der Kayser in eigener Person mit der verwittibten Kayserin und der alten herzogin (weil die jüngere am fieber kranck lag) dabey erschiene."

Daß bei solchen Gelegenheiten nach Wien auch französische Musik eingeführt wurde, ist zweifellos.

Da sich vielleicht nicht mehr die Gelegenheit dazu ergibt, so sprechen wir gleich an dieser Stelle über diese Frage: Bisher wurde die Einführung des Lullyschen Stils in Deutschland auf den Import durch Lullys persönliche Schüler, wie Georg Muffat, Johannes Fischer, Joh. Sieg. Kusser zurückgeführt. Nef [1]) findet den Einfluß Frankreichs zum erstenmal in Jacob Scheiffelhuts „Lieblichen Frühlingsanfang" (1685) und zwar mit der Motivierung, daß er die angeblich auf französischen Einfluß zurückzuführende „Arie" in die Suite einführt. Daß die Arie schon viel früher in Deutschland gebraucht wurde, ist bekannt. Bereits 1639 nahm Andreas Hammerschmidt in seinem Suitenwerke „Erster Fleiß" französische Arien auf.

In den Kremsierer Handschriften fand sich nun eine Suite, die folgenden Titel führt: „Balletti francesi à 4 del S. Ebner A° 1667, die 30 May scriptum Viennae." Die Besetzung ist vierstimmig für Violine, zwei Violen (Diskant, Alt) und Violone e Cembalo. Die einzelnen Bestandteile haben folgende Überschriften und Themenanfänge:



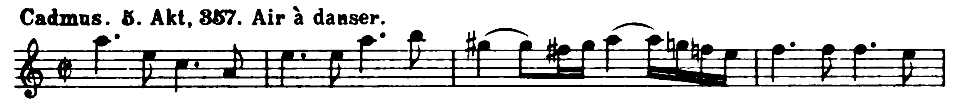
Die thematischen Anfänge dieser Suite sind deshalb mitgeteilt, weil bisher nur die Herkunft des ersten Satzes festgestellt werden konnte. Da die Sätze dem Stil nach zweifellos nicht österreichischer Provenienz waren, so ging ich die mir erreichbaren

[1]) „Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts."

Lullyschen Opern durch, fand aber nur in dem Ballett von P. Colasse „Les saisons" (1695), in welchem Lullysche Tänze aus anderen Balletten übernommen sind, einen Anhaltspunkt. Der Herausgeber des Colasse-Lullyschen Balletts in den „Chefs d'oeuvre de l'opéra français" sagt Seite 9 nichts anderes über die Rezeption der Lullyschen Tänze als: „Voici, du reste, la liste des pièces empruntées a Lully, qui se trouvent dans la seconde édition." Unter den angeführten Stücken befindet sich ein „Air à dansee", das mit dem obengenannten Pseudo-Ebnerschen ersten Satze vollständig gleich, nur in G-Moll gesetzt ist. Als eine kleine Abänderung wäre nur zu erwähnen, daß in der Kremsierer Handschrift der Baß und die Mittelstimmen homorhythmisch auspunktiert sind, während dies bei Colasse nicht der Fall ist.

Der zweite Satz ist thematisch aus dem ersten abgeleitet, jedoch nur im ersten Teil. Später wird er, wie dies bei thematischen Umbildungen häufig geschieht, vollständig unabhängig. Eine thematische Parallelstelle ist gleichfalls bei Lully vorhanden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Tanz das Urbild des Pseudo-Ebnerschen Satzes ist, der aus drei Teilen besteht, von dem der erste und vierte untereinander rhythmisch korrespondieren, deren Mittelteil aber eine Courante ist:

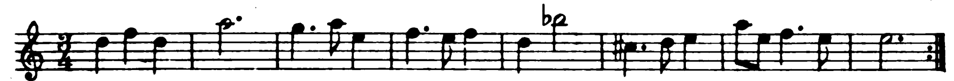
Cadmus. 5. Akt, 357. Air à danser.
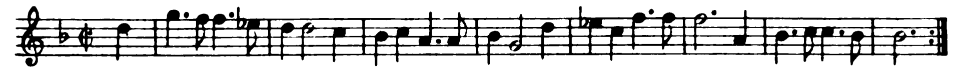


Wie man aus diesen Andeutungen zur Genüge erkennt, ist diese Musik eine ausgesprochen französische und wahrscheinlich von Lully zur Gänze komponiert. Die Kopie wurde aber, und das ist musikhistorisch von Wichtigkeit, in Wien hergestellt, das Ballett wurde bereits vor dem Jahre 1667 aufgeführt, lange also, bevor Muffat, Fischer und Kusser französische Musik aus Frankreich gebracht hatten. Wer der Schreiber der Tänze ist, läßt sich aus der kurzen Bezeichnung „S (ignore) Ebner" nicht feststellen. Markus Ebner dürfte es kaum gewesen sein, am ehesten einer der Söhne Wofgang Ebners.

Merkwürdig ist ferner, wie oft die Ausdrücke „Balletti francesi" und „Aria francese" sowohl in freien als auch in Ballettsuiten angewendet werden, ohne daß sich oft in der Musik eine Spur französischen Einflusses zeigen würde.

So wird in den Kremsierer Stimmen das Ballett Schmelzers zu „Nettuno e Flora" „Balletti francesi" genannt, eine Suite (allerdings in der Frobergerschen Reihenfolge) nennt Schmelzer „Aria francesi", Prinner nennt eine Anzahl seiner Suiten „Balletti francesi" usw. Ganz merkwürdig ist ferner, daß in den Kremsierer Stimmen das Schmelzersche Ballett zu Draghis „Leonida in Tegea" „zu den Geburtstag Ihro Mayst. des Kaysers den 9. Juni 1670", als „Balletto di Nymphe di aula regia in Gallia" bezeichnet wird; freilich verwendet Schmelzer im zweiten Ballett eine „Sarabande da francia" und eine „Borea da francia". Hier liegt die Wahrscheinlichkeit vor, daß Schmelzer direkt französische Melodien verwendet hat; die Struktur der Tänze ist jedoch seiner Schreibweise vollständig angepaßt. Die Sarabande beginnt folgendermaßen:



Auch in einem etwa einen Monat später geschriebenen Ballett zu „Ifide Greca" verwendet Schmelzer zwei französische Tänze (Aria 1 ma und Aria 2 da da francia), von welchen der eine folgendermaßen beginnt:



Freilich ist mit dieser gelegentlichen Übernahme französischer Melodien weder die Bezeichnung des oben erwähnten Balletts als „Ballett vom königl Hofe in Frankreich" erklärt, noch im allgemeinen die häufige Bezeichnung der Tänze als „französisch". Es hat den Anschein, als ob man das Ballett überhaupt als ein spezifisch französisches Kulturerzeugnis ansah, wozu wahrscheinlich der schon damals über ganz Europa verbreitete Ruf Lullys beitrug. Das Theatrum und Diarium Europaeum berichteten ausführlich über die Ballette des französischen Königs und bei den Reisen der kaiserlichen Kapellen nach Süd- und Westdeutschland wird Schmelzer sicherlich mit französischen Geigern zusammengekommen sein. Die Hofzahlamtsrechnungen vermerken schon 1653 einen französischen Musiker namens „Claudius Duhuet", der am 1. April 75 fl. „zur Verehrung" erhält. Auch die französischen Namen der Suitentänze seit Froberger werden dazu beigetragen haben, daß man in der Suite ein französisches Produkt sah.

Nach dieser Exkursion kehren wir wieder zum bodenständigen Wiener Ballett zurück. Der österreichische Hof ist durch zahlreiche Heiraten und in mannigfaltigsten Beziehungen mit der italienischen Kultur verbunden: Kaiser Maximilians zweite Gattin war eine Mailänderin, Ferdinand II. hatte in zweiter Ehe eine mantuanische Prinzessin zur Frau, deren Base Eleonore die dritte Gemahlin Ferdinand III. wurde. Anderseits zogen österreichische Prinzessinnen nach Italien; besonders beziehungsreich gestalteten sich die künstlerischen Beziehungen zu Toskana.[1])

Daß auch die italienische Tanzkunst am Wiener Hof Eingang fand, ist leicht begreiflich. Einer der berühmtesten italienischen Tanzmeister, Cesare Negri, rühmt sich[2]), daß er vor Erzherzog Rudolf, dem späteren Kaiser Rudolf II., getanzt habe. Unter den Tanzberühmtheiten, mit denen Italien die europäischen Höfe versorgte, befindet sich nach Negris Angabe auch sein Schüler Beccaria aus Mailand, der der Tanzmeister am Hofe Rudolf II. wurde. Unter Ferdinand III. und Leopold ist es ein Italiener, der den Gesellschafts- und Bühnentanz am Hofe beherrscht: Santo Ventura. Die Stellung des Tanzmeisters scheint sich am Hofe erst allmählich befestigt zu haben. In den H. Z. A. R. erscheint Ventura anfänglich im Hofstaat der Kaiserin Maria (Gem. Ferd. II.), später, etwa ab 1655, in dem der Kaiserin Eleonora, so daß es den Anschein hatte, als ob Ventura von den beiden Kaiserinnen aus Italien mitgebracht worden sei. Doch wirft das Protokoll eines undatierten Gesuches Venturas ein wenig Licht in die Frage, seit wann eine intensivere Pflege des Tanzes am Hofe stattfand. Das Protokoll lautet:

„Santo Ventura Tanzmeister thut aussführliche erzellung wie dass Er noch Anno 1626 von weiland Kaiser Ferd. 2 do von Venedig herausberuffen und zur monatlichen besoldung Ihme 50 fl. und jahrlich 200 zum Neuen Jahr mit der Libertet zu lehrnen, wenn Er wolle, neben der Hoftafel für sich und seinen Diener, aussgeworffen und richtig bezahlt worden. Alss aber man Ihme nach besagter Khays. May. Todt besagte 200 fl. auf 20 fl. des Jahrs reducirt und Er damit nit zufriden gewesst, und nacher Hauss ziehen wollte, haben E. M. gdigster Herr Vatter, Ihme solche wider gdst confirmirt und alss monatlich 24 fl solchergestalt reichen lassen, daß Er die Khays. Edlkhnaben vor andern aufs fleissigste instruiren solle, allemassen Er alle fürstliche Persohnen von Jugent auf zu gdigster Satisfaction im Tanzen underwiesen hette. Nachdem aber Er anno 1652 vermitels einer neuen composition von Ballet und sonsten sich umb Ihro Königl. May. Ferd. 4 to sonders meritirt gemacht, seint Ihme die vorige Monatliche 50 fl. in so viel Thaler verbessert und von derselben Zeit jedesmahl mit denen Musicanten bezahlt worden. Weilen Er nur à tempore Ihrer Khays. May. seel. Hintritt biss annero weiter nichts empfangen, sondern solche seine forderung auf m/5 fl. sich erstreckht. Alss

---

[1]) Vgl. Solerti: „Musica, Ballo e Dramatica, alla Corte Medicea dal 1600 al 1637", in dem nach einem Diarium die Hoffestlichkeiten in der im Titel angegebenen Zeit aufgezählt und beschrieben werden. Österreichische Fürsten spielen hier eine Hauptrolle.

[2]) „Nuove inventioni di balli" (1604).



bitt E. Kay. M. Er Santo underthenigst, die geruhe Ihme benante 50 Thaler hinfüro neben denen Musicanten gdst bezalen zu lassen, dan alle quartal 50 fl. für ein Scholar wie er vorhin gehabt zu verwilligen, und Entlichen an seinen richtigen aussstand obbenante m/5 quartemberlich erstatten und gut zu machen."

Das Gesuch scheint im Jahre 1659 geschrieben zu sein, denn in diesem Jahre finden wir in den H. Z. A. R. Ventura mit einem Jahresgehalt von 700 fl. aufgenommen, während im Hofstaat der Kaiserin Eleonora ein gewisser Giacinto Olivero als Ballettmeister figuriert. Welcher Art die neue Ballettkomposition Venturas gewesen sein mag, ist nicht bekannt. Das einzige aus dem Jahre 1652 erhaltene Textbuch, Alberto Viminas „La Gara", sagt über die vorkommenden Tänze nichts. Dem Tanzmeister unterstand eine Reihe am Hofe ebenfalls angestellter Tänzer. 1655 weisen die H. Z. A. R. folgendes Ballettpersonal außer Ventura auf: Den Scholaren Bernardo Puzelio, den Tänzer Giacinto Olivero (jährl. 150 fl.) und Johann Grünwald (200 fl.). Das Rechnungsjahr 1667—1668 kennt folgende Tänzer: Santo Ventura (900 fl.), Domenico Ventura (Sohn und Scholar, 360 fl.), Valentin Pichler, Scholar (200 fl.), Johann Grienwaldt, Gehilfe (200 fl.), Johann Carl Goyer (200 fl.), Giacinto Olivero (Instruktor der Edelknaben, 300 fl.). Seit etwa 1678 trat an die Stelle Santo Venturas dessen Sohn Domenico, der bis zu seinem Tode 1694 eine ähnliche Stellung wie sein Vater einnahm. Nach dessen Tode scheint das französische Ballett den Sieg über die italienische Tanzkunst davongetragen zu haben, denn unter den Hoftänzern trifft man immer mehr Franzosen an.

Welcher Art die Figuren und Schritte der Venturaschen Gruppen gewesen sein mögen, ist unbekannt. Die italienische Tanztheorie ruhte im 17. Jahrhundert vollständig und dürfte noch auf den älteren Darstellungen Corsos (Dialogo del Ballo, 1557), Carosos und Negris fußen. Czerwinsky (Geschichte der Tanzkunst, 1862) berichtet über die italienischen Tänze des Cinquecento: „Man vermied so viel als möglich jede heftige Bewegung und tanzte mit ganz kleinen, etwa vier Zoll langen Schrittchen, bei denen man natürlich auch nur wenig von der Stelle kam." Die Tanzbücher von Caroso und Negri wimmeln von den verschiedensten Ausdrücken einer uns heute nicht mehr ganz verständlichen Tanztheorie. Die ernsten Takt-Halbtaktreverenzen oder Kaskadensprünge, ihre Gegenformen, die Kontinenzen, die Puntaten usw. zeigen den minutiösen Ausbau einer Theorie, der erst die französische Schule wieder zu wohltuender Einfachheit verhalf.

Von diesen aus dem Gesellschaftstanz hervorgegangenen, zum Teil stilisierte Gesellschaftsformen darstellenden Figuren mit ihren geblähten Pavanenschritten werden im ganzen und großen die Venturaschen Ballette ziemlich verschieden gewesen sein. Vielmehr müssen wir uns in ihnen Bühnentänze, stilisierte pantomimische Bewegungen vorstellen, die in jedem einzelnen Falle gemeinschaftlich mit dem Textdichter und Ballettkomponisten erfunden wurden. Man kann Ventura mit Beauchamps, dem Ballettmeister Lullys vergleichen, dessen kulturgeschichtliche Bedeutung nach Czerwinsky darin bestand, daß er die Tänze auf der Bühne lebhafter, mannigfaltiger und charakteristischer zu machen versuchte. Bekanntlich haben sich theoretische Aufzeichnungen auch von der Pariser Tanzakademie, deren Chef er war, nicht erhalten. Daß Ventura von Frankreich beeinflußt war, ist nicht ausgeschlossen, jedenfalls müssen wir in seinen Wiener Balletten eine bisher zu wenig beachtete Parallelerscheinung des Pariser Balletts sehen.

I. Die Tänze und ihre Zusammenstellungen.

1. Die Faktur der Tanzfolgen und Tänze.

In der Anschauung über die Entstehung der Suite hat sich seit den Untersuchungen Philipp Spittas ein bedeutender Umschwung ergeben. Dieser und eine
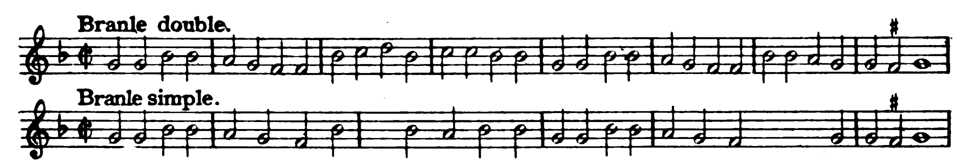
Anzahl anderer Schriftsteller[1]) versetzten den Ursprung der Tanzsuite in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, da durch die Truppenüberschwemmung Deutschlands die deutschen Spielleute mit den verschiedensten Tänzen aller Nationen Europas bekannt wurden. Nun hätten die deutschen Musiker aus diesem Tanzchaos alles das übernommen, was ihnen für ihre Zwecke am dienlichsten gewesen wäre, und weil die Stücke nur kurz waren, so stellten sie gleich eine größere Anzahl von Tänzen zusammen, die im Tempo und Tanzcharakter einerseits im Gegensatz zueinanderstanden, andererseits miteinander korrespondierten. Diese Hypothese wurde bereits durch H. Riemann widerlegt, indem er in einer Anzahl von Aufsätzen zeigte, daß schon Scheins „Banchetto musicale" (1617) und Paul Peurls „Newe Paduan, Intrada, Däntz und Galliarde" (1611) ausgebildete Suiten waren. Die Zusammengehörigkeit von Paduane und Galliarde hatte aber schon Spitta betont, ohne jedoch speziell das Prinzip der thematischen Zusammengehörigkeit zu erkennen. Ein weiterer Vorstoß ist dann Tobias Norlind gelungen, der in seinem hochbedeutenden Aufsatze „Zur Geschichte der Suite" (Sbde. J. M. G. VII.) zeigte, daß bereits die italienischen Lautenkomponisten im 16. Jahrhundert thematisch und tonartlich zusammengehörige Tänze aneinanderreihten, also Variationssuiten schrieben. H. Kretzschmar[2]) deutet bereits darauf hin, daß die Suite ihre Wurzel in der Volksmusik habe, und ebenso alt sei wie die Volksmusik selbst. Neuerdings hat übrigens Johannes Wolf[3]) wahrscheinlich gemacht, daß das Prinzip der Suite bereits dem Mittelalter bekannt ist. Wie dem auch sei, das eine erscheint klar, daß die Suitenbildung tief in der Volksmusik verankert ist; ebenso wie der Spielmann seine Verse des „Heldengesanges" immer auf eine im Grundriß gleichbleibende Melodie sang, sie aber gelegentlich mit frei improvisierten Varianten oft willkürlich, oft dem Text angepaßt, zerdehnte, verkleinerte, kurz umgoß, so wurden auch die verschiedenen Teile des im Grundriß melodisch gleichbleibenden Reigens und Tanzliedes rhythmisch variiert. Wie sich die Suite im 17. Jahrhundert entwickelte, hat Norlind in der oben angeführten Studie trefflich dargestellt. Dennoch sind einige Seiten dieser Entwicklung noch nicht hinreichend beleuchtet und ich möchte der eigentlichen Besprechung der Wiener Tanzkomposition einige, mir wichtig erscheinende neue Gesichtspunkte voranschicken.

Das Material aller bisherigen Untersuchungen vereinigt eine ganze Anzahl nicht zusammengehöriger Typen zyklischer Tanzkomposition, die unbedingt gesondert werden müssen. Als älteste dieser Typen begegnet in allen Kulturländern die den Tanzgepflogenheiten des Volkes entspringende Verbindung von getretenem und gesprungenem Tanz mit gleicher, lediglich rhythmisch variierter Melodie. Daß sich von diesem volkstümlichen Gebilde die spätere, höher stilisierte Tanzkomposition abgezweigt hat, ist wohl sicher; doch darf darüber nicht vergessen werden, daß das Bedürfnis nach einfachen Volkstänzen weiterbestand, und tatsächlich begegnen, wenn auch selten, immer wieder Reihen derartiger Tänze, welche mit Suiten nichts zu tun haben. Hieher gehören nach den Lauten- und Klaviertabulaturen des 16. Jahrhunderts die Orchestertanzpaare von Frank und Haussmann um rund nach 1600, eine Tanzreihe des noch zu erwähnenden Kertzinger aus dem Kremsierer Archiv (vgl. S. 160 f.) sowie die zahlreichen Sammlungen von Menuetten, deutschen Tänzen, Ländlern, Kontratänzen aus dem 18. Jahrhundert, zu denen ja die Wiener klassischen Meister selbst wertvolle Beiträge geliefert haben. Ein näheres Eingehen auf die Tabulaturen, Frank und Haussmann erübrigt sich; Kertzingers „Branles da Polion" dürften um 1660 entstanden sein. Das Werk hat 18 unbezeichnete Tänze, von denen je zwei im Verhältnis von Tanz und Nachtanz zueinanderstehen. Eine Feststellung, wann und wie diese Volkstänze im 18. Jahrhundert durch Menuett, Ländler usw. verdrängt wurden, gehört nicht in den

[1]) Ph. Spitta: J. S. Bach, Eichborn, „Studien zur Geschichte der Militärmusik", Seite 105.
[2]) „Führer durch den Concertsaal", 1898, Seite 10.
[3]) „Die Tänze des Mittelalters" (Archiv für M. W., I. Heft 1).

Rahmen dieser Untersuchung. Auffallend bleibt, daß derartige Tanzsammlungen neben den so zahlreichen Handschriften und Drucken höher stilisierter Tanzformen eine geradezu seltene Erscheinung bilden; mit großer Wahrscheinlichkeit darf als Ursache dieser Erscheinung angenommen werden, daß die Komposition wirklicher Volkstänze nach wie vor der traditionellen Weitergabe bezw. Improvisation der Spielleute, die oft der Notenschrift völlig unkundig waren, vorbehalten blieb und sich künstlerisch geschulte Komponisten nur in den seltensten Fällen dazu herabließen, den Tanzunterhaltungen des gemeinen Volkes ihre Kunst angedeihen zu lassen. So interessant diese Volkstänze vom musikkulturgeschichtlichen Standpunkt auch sind, für die Geschichte der eigentlichen höher stilisierten Suite sind sie fast bedeutungslos.

Zeitlich zum erstenmal begegnet das Hinausgehen über eine Zweizahl melodisch verbundener Tänze in Arbeaus „Orchesografie" von 1588. Arbeau sagt: „Die Musiker haben alle die Gewohnheit, die Tänze bei den Festlichkeiten mit einem Branle double zu beginnen . . ., welchem ein Branle simple folgt. Darauf kommt der Branle gay und zum Schluß der Branle de Bourgogne, von einigen auch Branle de Champagne genannt." Arbeaus Notenbeispiele zeigen, daß Doppel- und einfacher Branle im Verhältnis von Tanz und Nachtanz zueinanderstehen:
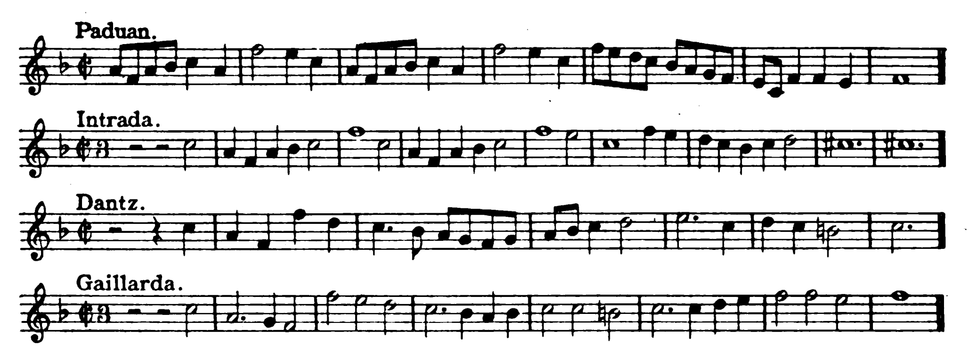


Obgleich der Simple ebenfalls im tempus imperfectum diminutum notiert ist, erscheint er infolge der Dreiteiligkeit der Perioden (erzielt durch Zusammenziehung der Kadenztakte) als Nachtanz. Die Technik der Taktzusammenziehung erinnert an die der Peurl, Schein usw. Der Branle gay steht dagegen in keinem melodischen Zusammenhang mit den vorhergehenden Sätzen; er ist ein völlig selbständiger Satz im Tripeltakt. Ebenso steht der abschließende Branle de Bourgogne im ¢ melodisch völlig für sich. Wenn auch die von Arbeau geschilderte Übung der Spielleute ebensowenig als Suite bezeichnet werden kann wie die Aufeinanderfolge von Tänzen verschiedener Taktart und Beweglichkeit auf unseren Bällen, so sprechen der Umstand, daß es sich bei den alten Franzosen nach Arbeaus ausdrücklichem Zeugnis um eine feststehende, typisch gewordene Gepflogenheit handelt, sowie die unmittelbar anschließenden Stadien der Suitenentwicklung dafür, daß die erwähnte Folge der vier Tänze als eine der wichtigsten Wurzeln der Tanzsuiten anzusehen ist. Etwas mehr als 20 Jahre später finden wir nämlich in Deutschland in Theorie und Praxis der Tanzkompositionen unverkennbare Einwirkungen der von Arbeau geschilderten französischen Übung. 1612 behandelt Michael Praetorius in seiner „Terpsychore" gleichfalls im Anschluß an Arbeau die französischen Tänze, stellt aber deren Regelung und Aufeinanderfolge anders auf: Branle simple, Gay, Amener, Branle double und Montirandé. Amener ist ein dem Gay ähnlicher Tanz im Tripeltakt, während der Montirandé, bei Arbeau „Branle de la Montarde" genannt, der Gavotte nahesteht. Somit folgen nach Praetorius die Taktarten ¢, 3, 3, ¢, ¢ aufeinander. Damit ist wenigstens in rhythmischer Hinsicht eine bemerkenswerte Analogie zur deutschen Orchestersuite gegeben, welche ja fast gleichzeitig in Peurls viersätzigen Suiten von 1611 ihre ersten Vertreter aufweist. Angesichts des Umstandes, daß die französische Tanzmusik den Deutschen um 1610 nicht fremd war, erscheint die Annahme nicht ungerechtfertigt, Peurl sei durch den vier- bis fünfsätzigen französichen Zyklus zu seiner viersätzigen Folge angeregt worden. Spezifisch deutsch war freilich an seinem Verfahren, daß er das Variationsprinzip auf alle vier Sätze ausdehnte, wobei allerdings

[1]) Zum Teil deutsch übersetzt in Czerwinckis: „Die Tänze des 16. Jahrh." (Danzig, 1878).



je zwei und zwei Stücke (Paduane und Intrada einerseits, Dantz und Gagliarda andererseits) enger zusammengehören. Ein kleines Beispiel (Newe Padowan 1611, 12. Suite) möge dies beweisen:



Vom Standpunkte des Variationsprinzips sind also die vier Sätze einander nicht gleichwertig. Aus der Art der Variierung hat Riemann (Handbuch d. M. G., II_2, S. 182) abgeleitet, daß die einzelnen Tänze in der umgekehrten Reihenfolge erfunden und ausgearbeitet sind. Tatsächlich erscheinen als primäre Tanzstücke Dantz und dessen rhythmische Variation Gaillarda, während die zwei Anfangstänze im Vergleiche damit eine Art melodischer Umgießung zeigen. Für die Richtigkeit der Ansicht von der Zweiteiligkeit der alten deutschen Suite ist auch bezeichnend, daß im „A m o e n i t a t u m h o r t u l u s" von 1622 von einer Suite von Peurl nur Paduana und Intrada aufgenommen sind. 1617 hat bekanntlich Schein Peurls Prinzip auf fünf Sätze ausgedehnt: Paduana, Gagliarda, Courante, Allemanda und Tripla. Auch hier liegt ausgesprochene Zweiteilung der Suite vor, indem Allemanda und Tripla einerseits, Paduana und Gagliarda oder Courante andererseits in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Einer der beiden Mittelsätze im Tripeltakt, Gagliarda oder Courante, nimmt demnach eine etwas isoliertere Stellung ein. Auch hier enthalten die beiden Schlußsätze der Suite die primäre Tanzmusik, was auch in der Instrumentation zur Geltung kommt: Allemanda und Tripla sind vierstimmig, die drei höher stilisierten Anfangstänze fünfstimmig gesetzt. Auf dieser Basis bewegt sich die deutsche Orchestersuite noch eine volle Generation lang; es sei nur darauf hingewiesen, daß Isaak P o s c h in seiner „M u s i c a l i s c h e n T a f e l f r e u d e" von 1621 nachdrücklich darauf hinweist, daß „a u f f e i n j e d e P a d u a n i h r G a g l i a r d e, u n d a u f f e i n j e d e I n t r a d a i h r z u g e h ö r i g e C o u r a n t e e r f o l g e t". Die größte Ausdehnung erhielt die deutsche Variationensuite 1649 durch N e u b a u e r, der ihr einen sechsten Satz hinzufügt, in der von Riemann (Old chamber music, Heft 2) veröffentlichten Suite eine Sarabande.[1]) Was in der zweigliedrigen volkstümlichen Tanzfolge Selbstverständlichkeit war, bleibt auch in der mehrsätzigen Variationensuite Prinzip: Die Festhaltung einer Tonart in allen Sätzen. Wie oben betont, zeigen seit Peurl die zwei bezw. drei einleitenden Suitensätze eine weit höhere Stilisierung als die beiden Schlußsätze, ohne daß sich irgendwo ein Hinweis darauf fände, daß die ersteren nicht als Tanzmusik gedient hätten. Betont doch Posch ausdrücklich, daß sich seine Paduanen und Gagliarden nur durch die „sonderliche gravitet" von den Intraden und Couranten auszeichnen. Es ist mir nicht gelungen, die deutsche Orchestervariationensuite über Neubauers Werk hinaus zu verfolgen. Die mehr als zweisätzige durchvariierte Suite scheint auch in Italien gepflegt worden zu

[1]) Daß in der fünften der von Ecorcheville („Vingt suites d'orchestre etc.") veröffentlichten Kasseler Suiten Branle und Double einerseits, Montirandé und Gavotte anderseits, thematisch zusammengehören, ist ein Argument dafür, daß die Kasseler Suiten nicht unbestritten französisches Gut sind. Dafür spricht neben dem Vorkommen deutscher Autornamen und Vortragsbezeichnungen das Auftreten eines „W i e n i s c h e n B a l l e t", das leider unvollständig erhalten ist.



sein; eine derartige getanzte und gespielte Suite von Antonio Brunelli habe ich in einem Aufsatze (Zeitschrift für M. W., Jahrg. II) besprochen und mitgeteilt. Eventuelle Nachwirkungen in anderen Suitenzweigen sollen noch festgestellt werden. Von den beiden ältesten Sätzen, Paduane und Gagliarde, ist die letztere noch bis ca. 1700 anzutreffen.

Stellte die deutsche Variationensuite eine erweiterte und höher stilisierte Abzweigung von der primitiven Folge Tanz-Nachtanz dar, ohne dabei den Boden wirklicher Gebrauchsmusik zu verlassen, so bedeutet die im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in der französischen Lauten- und Klaviermusik heranreifende Suitengattung eine völlige Abkehr vom Gebrauchstanz und ein Umschwenken zur absoluten Unterhaltungsmusik, sozusagen zur Kammermusik. Ich meine die unter den Händen der Familie Gaultier, Chambonières und Frobergers ausgebildete viersätzige Folge: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Den ersten Ansatz zu dieser Entwicklungsrichtung bilden wohl die hoch stilisierten, melodisch verwandten Tanzpaare der Virginalbücher, welche an Abstand von der volkstümlichen Tanzmusik die zeitgenössischen Lautentabulaturen bei weitem übertreffen. Wie bereits Guido Adler[1]) festgestellt hat, stehen bei Froberger Allemande und Courante fast immer in thematischem Zusammenhang. Da ein solcher bei Sarabande und Gigue, von sehr wenigen, gleich näher zu besprechenden Ausnahmen abgesehen, niemals vorliegt, gewährt dieser Suitentypus trotz der Verschiedenheit der verwendeten Tänze ein ähnliches Bild wie die viersätzige altfranzösische Folge Arbeaus: Tanz und Nachtanz mit zwei davon und voneinander völlig unabhängigen Schlußsätzen. Ich möchte tatsächlich die Vermutung aussprechen, daß die neuere französische Suite in ihrer Gesamtanlage auf die ältere Tanzfolge zurückgeht. Die Aufnahme der Sarabande (zwischen 1640 und 1650) bedeutet allerdings weit mehr als die Einschaltung des Branle gay nach dem Simple: Der alte spanische Tanz brachte durch seine in der früheren französischen und deutschen Tanzmusik ganz unbekannte langsame und feierliche Bewegung ein ganz neues Element, das Kontrastprinzip, in die Suite. Damit tritt die zyklische Form der Suite in eine Analogie zu der der Kanzone bezw. der aus dieser entwickelten Kirchensonate, die Suite hat wie diese einen langsamen Mittelsatz.[2]) Übrigens fehlt auch zur Lebhaftigkeit der abschließenden Gigue in der älteren Suite ein Gegenstück. Da, wie oben festgestellt, die Herrschaft der durchvariierten Suite bis auf wenige Nachwirkungen um 1650 ihr Ende erreicht, so ist zu ersehen, daß das ästhetische Prinziz von der Mannigfaltigkeit der Bewegung bei Einheit der Melodie von dem des rhythmischen und melodischen Kontrastes abgelöst wurde. Andererseits ist in der fugierten Gigue ein typischer Abschlußsatz gefunden, sofern die fugierte Form eine Steigerung gegenüber der homophonen Form und somit in gewisser Hinsicht einen Abschluß bedeutet.[3]) Damit ist aber die neuere französische Suite zu einer fundierten, endgültigen zyklischen Form geworden, die die Suite bis zu ihrem Absterben beibehielt. Übrigens hat auch bei einigen deutschen Vertretern der neueren französischen Suite die alte Durchvariierungstechnik noch nachgewirkt; sogar bei Froberger selbst sind in einem Falle Sarabande und Gigue in einen melodischen Zusammenhang mit Allemande und Courante gebracht, allerdings unter Vornahme einschneidender Veränderungen:
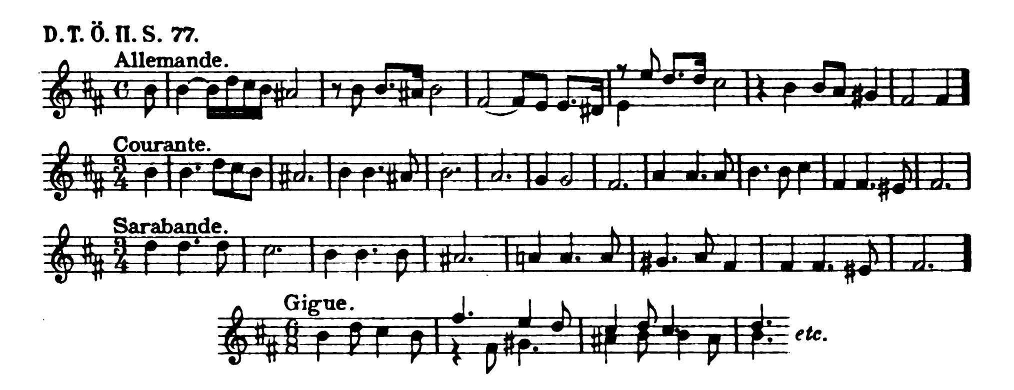
---

[1]) Einleitung zu „D. T. Ö.", IV, 1.
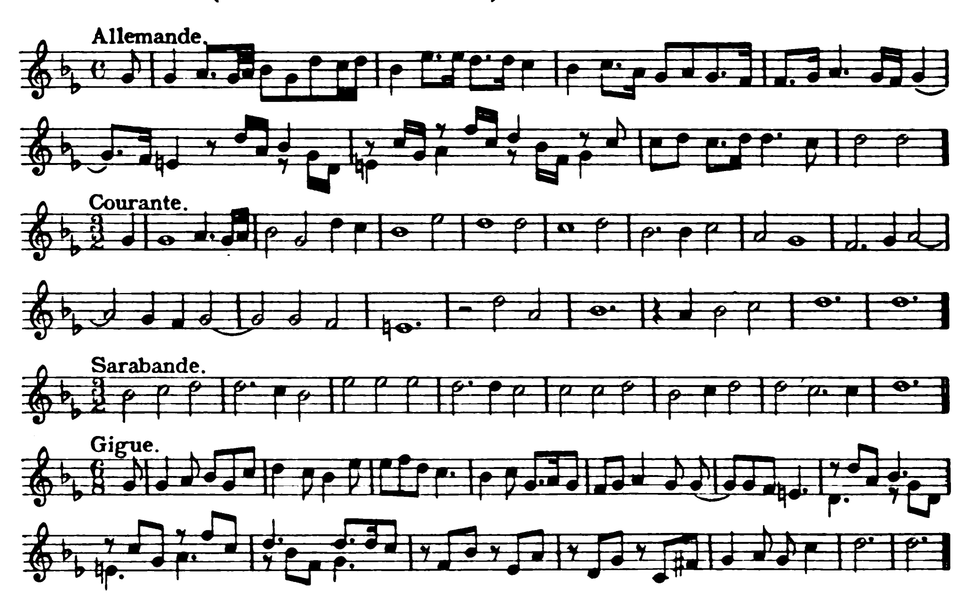
[2]) In der Zeit des Überganges zum Wiener klassischen Stil behandelt Gottlieb Muffat in den „Componimenti musicali" (1739) die Sarabande oder die sie vertretende Aria auch tonartlich als kontrastierenden Mittelsatz: sie steht analog dem Andante des Konzertes oder der Sinfonia in der Parallele oder Variante.

[3]) Die Fuge als Schlußsatz (Variationen und Fuge) hat sich bekanntlich bis zum heutigen Tag erhalten.





Im Gegensatz zur älteren deutschen Variationssuite ist hier jedenfalls die Allemande der zuerst entworfene Tanz. Noch 1732 nennt Walther die Allemande in einer musikalischen Partie „gleichsam die Proposition", aus der die übrigen Suitenbestandteile, Courante, Sarabande und Gigue „als partes" fließen. Die Courante steht der Allemande noch recht nahe, sie hat einen melodisch identischen Anfang, wird aber im fünften Takt bereits selbständig. Allemande und Courante sind auch metrisch gleich gebaut, sofern die sechstaktige Periode der Allemande in der Courante zu einer zwölftaktigen umgeformt ist. Die Sarabande jedoch, deren Charakteristikum die achttaktige Periode ist, hat nur noch ganz oberflächliche Beziehungen zu den beiden Vortänzen, knüpft an den melodischen Duktus der Courante an, der sich im allgemeinen in der Richtung des absteigenden Hexachords bewegt, und bildet die Courante direkt zur absteigenden Sechstonleiter um. Die Gigue dagegen verwendet nur das Kopfmotiv der Allemande und Courante im ersten Einsatz, wird aber später ganz frei. Vollständig auf dem durchgehenden Variationsprinzip beruht eine in den „Partite ex Vienna" enthaltene Suite (Nr. 11), deren ersten Teile ich hier wiedergebe. Am freiesten ist hier wiederum die Sarabande behandelt, die eine ähnliche thematische Verkürzung erfährt wie in der oben besprochenen Frobergerschen Suite. Dagegen schließt sich die Gigue bis in die subtilsten Details (auch in Motivimitationen) an die Allemande an:



Solche Fälle begegnen, wie gesagt, nur bei deutschen Komponisten und sind auch hier Ausnahmserscheinungen. Die Verwandtschaft zwischen Allemande und Courante dagegen findet sich bis zum Aussterben der Suite überhaupt; schon Spitta hat auf solche Fälle bei Bach und Händel hingewiesen, doch ist die melodische Übereinstimmung bei Bach fast nur auf die Kopfmotive der beiden Tänze beschränkt. Die neufranzösische viersätzige Folge hat bekanntlich bald eine Erweiterung erfahren einerseits durch Einschiebung von „Intermezzi", der Regel nach zwischen Sarabande und Gigue, andererseits durch Voranstellung des freien Vorspieles. Meines Wissens ist noch nicht darauf hingewiesen worden, daß die als Intermezzi verwendeten Tänze mit Ausnahme des Menuetts durchaus keine Neuschöpfungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind, sondern im Gegenteil dem Grundstock altfranzösischer Tänze angehören, der uns in Arbeaus „Orchesografie" übermittelt ist. Arbeau kennt Gavotte, Passepied (Triori), Moresca, Canarie; nach Czerwinski war auch die Bourrée 1587 in Paris bekannt und das Menuett dürfte auf den Amener zurückzuführen sein; die Tanzformen mit Ostinato reichen bekanntlich ebenfalls mindestens ins 16. Jahrhundert zurück. Somit stellt die Aufnahme der Intermezzi eine Art Verschmelzung der neueren französischen Suite mit Elementen der älteren dar. Über die Stellung des nach Norlind um 1670 in die französische Suite eingebürgerten Menuetts seien einige Bemerkungen gestattet. Dieser aus dem Branle de Poitou oder Amener entwickelte Tanz wird gerne unmittelbar an die Gavotte gereiht, was Norlind z. B. für Le Sage de Richées „Cabinet der Lautten" (1695) und Moutons Lautenbuch von ca. 1680 feststellt. In Marais Gambensuiten von 1686 ist wieder nach Norlind die Stellung des Menuetts vor der abschließenden Gigue en Rondeau typisch. Das Menuett steht aber nicht nur dem Schlußsatz nahe, sondern ist auch häufig selbst als solcher verwendet. Bekanntlich spielt das Tempo di Minuetto-Finale noch in der neapolitanischen und Wiener klassischen Instrumentalmusik eine große Rolle, wie ja auch daselbst das Menuett als dritter, vorletzter Satz wohl auf die oben erwähnte Suitengepflogenheit zurückzuführen ist. Betreffs des freien Einleitungssatzes darf auf die älteren Feststellungen verwiesen werden, denen zufolge Johann Jakob Löwe 1658 seinen Suiten „Synfonia" betitelte homophone Sätzchen mit Reprisen beider Teile und Tanzdimensionen, etwa als „Aria" zu bezeichnen, voranstellt, während Rosenmüller 1667 seine „Sonate da camera" mit „Sonata" benannten venezianischen Symphonien, also Orchesterkanzonen eröffnet. Weder Norlinds noch Nefs[1]) Forschungen ist es gelungen, in früheren Zeiten derartige Vorspiele festzustellen; die Untersuchung der Wiener Ballettmusiken liefert, wie bald ersichtlich, für die Lösung dieses Problems wichtige Fingerzeige.

In der durchvariierten Suite war, wie gesagt, die Einheit der Tonart eine Selbstverständlichkeit; obgleich in der neueren französischen Suite die melodische Zusammengehörigkeit auf Allemande und Courante beschränkt ist, wird die ältere tonartliche Einheit übernommen und höchstens durch das Auftreten der Varianttonart bei Alternativsätzen durchbrochen. Anscheinende Widersprüche gegen diese Aufstellung erklären sich fast ausnahmslos durch die Unzuverlässigkeit der Vorlagen. So ist es z. B. unverständlich, wie Ecorcheville Allemande, drei Couranten, Sarabande und zwei Bourrées, sämtlich in D-Dur, mit Allemande, Gagliarde und Sarabande, sämtlich in G-Moll, zur ersten seiner Kasseler Suiten zusammenfassen kann. Noch dazu spricht der Umstand, daß die Allemande in G-Moll wieder die Stimmzahlbezeichnung „à 5" trägt, was immer nur bei den Anfangsätzen der Suiten der Fall ist, dafür, daß die drei abschließenden Sätze in Moll eine Suite für sich bilden. Derartige Fälle finden sich in der genannten Publikation auch sonst (Suite II, XIII, XV, XIX, XX). Nach meinen eigenen Untersuchungen haben, wie bald dargetan, derartige Tonartfolgen nur dann

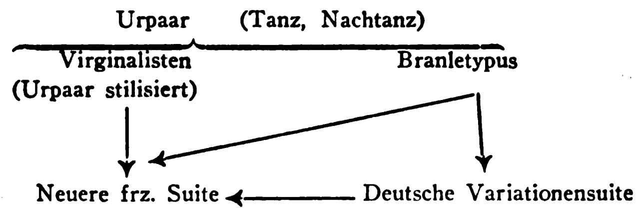
[1]) „Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts." 1902.



ihre Richtigkeit, wenn es sich um isolierte oder arrangierte Opernballette handelt, eventuell um Suiten, die den Anschein von derartigen Balletten erwecken wollen.

Abgesehen davon, daß die Aufnahme der Intermezzi eine Vereinigung der neueren französischen Suite mit Bestandteilen der älteren darstellt, finden sich aber auch direkt Kombinationen der beiden französischen Tanzfolgetypen, und zwar in der Weise, daß mit einer vier- bis sechssätzigen Suite vom älteren Branletypus eine drei- bis fünfsätzige neufranzösische zu einem Ganzen verbunden wird. Im häufigsten dieser Fälle lautet die Tanzfolge (unter strenger Wahrung einer Tonart): Branle, Gay, Amener, Gavotte, 2 Couranten, Sarabande. Diese Anordnung zeigen die X. und XI. der Kasseler Suiten und Norlind weist sie im Upsalaer Ms. „J. M. Tab. No. 109" nach. Nr. IX der Kasseler Suiten bringt bei sonst gleicher Anlage nicht weniger als 6 Couranten statt der 2, die VIII. Kasseler Suite 3 Couranten, Sarabande und Menuett. Die III. und VI. Kasseler Suite erweitern die Branlefolge auf 6 Sätze (Branle, Gay, Amener, Double, Montirandé, Gavotte) und reihen Allemande, 2 Couranten und Sarabande (Nr. III), bezw. 3 Couranten, Sarabande und Bourée (VI) an. Diesen Werken stehen die 1675 erschienenen Suiten von Kradenthaller nahe, während Pezel 1669 in der 12. Suite der „Musica Vespertina" die Folge: Capriccio, Allemande, Branle, Gay, Amener, Ballo, Gavotte, Montirandé, Double, Ballo, Courante, Ballo, Sarabande, Ballo, Courante, Sarabande, Gigue bringt. Der Komponist stellt also ein freies Vorspiel voran, schließt die Branlefolge zwischen die Hauptsätze des jüngeren Suitentypus ein und durchsetzt beide Folgen reichlich mit Intermezzi. In den Kasseler Suiten fällt die Häufung der Couranten auf. Diese Erscheinung erklärt sich wohl daraus, daß die Courante, bevor sich das Menuett zum Modetanz durchsetzte, der beliebteste Tanz der Fünfziger- und Sechzigerjahre war; somit erscheint die um 1700 gelegentlich auftretende Häufung von Menuetten innerhalb von Suiten als Analogiefall zur eben besprochenen Tatsache. Der Umstand, daß die Kasseler Suiten zahlreichen darauf bezüglichen Bemerkungen zufolge als wirkliche Tanzmusik dienten, zwingt fast zur Annahme, daß die darin enthaltenen Bestandteile der neueren französischen Suite gleichfalls diesem Zwecke dienten und die formale Verschmelzung der beiden Suitentypen hätte somit ein Gegenstück in deren Verwendungsweise.

Diese Untersuchung hat nach Ausscheidung der außerhalb des Rahmens der Suite stehenden volkstümlichen Tanzmusik bisher drei Typen zyklischer Tanzkompositionen festgestellt; die altfranzösische Branlefolge, die deutsche durchvariierte Suite (beide wirkliche Tanzmusik) und die neuere französische Kammersuite. Die genetischen Beziehungen zwischen den drei Typen möge der folgende kleine Stammbaum veranschaulichen:



Ferner wurde verschiedener Kombinationen zwischen den einzelnen Typen gedacht. Neben diesen drei großen Entwicklungslinien steht aber noch eine vierte, deren nachdrückliche Scheidung von den anderen in der bisherigen Literatur völlig unterlassen worden ist: die Ballettsuite.

Die Ballettmusik wird von Praetorius im „Syntagma musicum", III, S. 19,[1]) folgendermaßen gekennzeichnet:

„Ballet aber sein sonderliche Täntze zu Mummereyen und Vffzügen gemacht, welche zur Mascarada gespielt werden. Dieselben werden vff ihre sonderliche

[1]) Schon bei Wellesz a. a. O., Seite 6, Anm., angeführt.

Inventiones gerichtet, und hat ein jedes Ballet gemeiniglich drey theil: 1.) Die Intrada, wenn die Personen in der Mummerey zum eingang erscheinen. 2.) Die Figuren, welche die vermascarirten Personen im stehen, tretten auch umbwechslung der örther, und sonsten uff buchstaben in einem Ringe, Crantze, Triangel, Vierecket, Sechsecket, oder andere Sachen formieren, und sich durcheinander winden, darauff dann die gantze Invention und Essentia des Balletts bestehet und gerichtet ist. 3.) Die Retrajecta, das ist der Abzug oder Abtritt, damit die Invention unnd gantz Ballet geendet unnd beschlossen wird, unnd werden dieselben hernachet nicht mehr gebraucht, sondern hören zugleich mit der Mascarada auff."

Tatsächlich ist das Bezeichnende für die älteren Ballettmusiken deren Eröffnung durch eine „Intrada" und Beschließung durch eine „Retirada", wie die „Retrajecta" des Praetorius gewöhnlich heißt. Die von diesen beiden Sätzen umrahmte Tanzfolge weist, wie bald dargetan, so verschiedene Zusammensetzungen auf, daß als charakteristisch tatsächlich nur jene Umrahmung angesehen werden kann; ich möchte diesen Typus als „Aufzugsfolge" bezeichnen. Die Anlässe, für welche derartige Ballette komponiert wurden, waren zahlreich und verschiedenartig. Schon das Einleitungskapitel dieser Studie gibt einen Begriff von der Wichtigkeit der Tanzmusik am Wiener Hofe. Die für alle die verschiedenen Festlichkeiten bestimmten Kompositionen würden am besten unter dem Sammelbegriff der Schaustellungsmusik zusammengefaßt. Die Schaustellungen gliedern sich in zwei große Gruppen: Aufzüge im engeren Sinne und Bühnendarbietungen.

Die Musik zu Turnieren konnte wohl nur aus einer einleitenden Intrada und einer abschließenden Retirada bestehen, da ja der Verlauf der Kämpfe nicht programmatisch festgelegt und mit Musikbegleitung versehen werden konnte. Als Wurzel dieser „Rahmenmusiken" müssen wohl die mittelalterlichen Fanfaren gelten, welche den Eintritt der Kämpfer und den Austritt des Siegers ankündigten. Als, wie schon in der Einleitung betont, die Turniere später aus Kampfübungen allegorische Schaustellungen wurden, konnten natürlich auch die sorgfältig einstudierten Kampfszenen als genau festgesetzte Programmpunkte Musikbegleitung erhalten und wurden zu stilisierten Tanzszenen. Diesem Entwicklungsstadium gehören etwa Joh. Heinrich Schmelzers Musiken zu den beiden Roßballetten von 1667 an; auf das nämliche wollen übrigens schon die oben angeführten Äußerungen des Praetorius hinweisen. Ein weiteres Beispiel hiefür sind die „Ariae ad ingressum et egressum Suae Maiestatis", ein anonymes Werk von Wiener Provenienz, das gleichfalls der Begleitung eines Turniers gedient haben wird. Beispiele für Musiken zu Wirtschaften, Königreichen u. dgl. bieten Schmelzers in der Einleitung bereits erwähntes Ballett zu der Wirtschaft vom 28. Jänner 1672, seine „Fechtschule" mit abschließender „Baderarie" und seine „Pastorelle", welche zweifellos gelegentlich eines „Königreiches" zur Aufführung gelangte, da darin eine Anzahl von Nationen musikalisch charakterisiert werden soll. Weit zahlreicher sind die für Bühnenaufführungen bestimmten Ballettmusiken; sie scheiden sich in reine Tanzballette und in Tanzmusiken, die Bestandteile musikdramatischer Werke bilden. Die letztere Gruppe zerfällt wieder in dramatisch bedingte Tanzstücke innerhalb der Akte selbst und in Zwischenaktsballette. Von reinen bühnenmäßigen Wiener Tanzballetten sind leider nur Textbücher erhalten, weshalb ein Vergleich mit den Pariser Ballettopern unmöglich ist. Auch die inmitten der Handlung stehenden Tanzstücke der Wiener lassen sich weder quantitativ noch qualitativ mit den entsprechenden Pariser Werken vergleichen: im Gegensatz zur französischen Praxis legte man in Wien das Hauptgewicht auf das Zwischenaktsballett. Die spärlichen Tanzstücke inmitten der Akte wurden meist von den italienischen Meistern der betreffenden Opern selbst geschrieben. Ausnahmsweise kam es auch vor, daß Schmelzer Tänze innerhalb der Oper zu schreiben hatte. Dies war z. B. der

Fall bei Draghis „la gara dei genii", in der Schmelzer zwei Tänze mitten in die Oper hineinkomponierte. In diesem Falle stehen die Tänze in der Handschrift (Cod. 16.583) abgesondert von den Zwischenaktsballetten. Mit diesen hatte es folgende Bewandtnis: Sie wurden in der Regel nach den Aktschlüssen oder nur am Schluß der Oper getanzt; letzteres war der Fall, wenn die Zwischenballette ausfielen und an ihre Stelle („in loco di ballo") gesprochene Intermezzi eingeschaltet wurden. Demzufolge sind in den Wiener Codices der beiden Schmelzer gewöhnlich drei Ballette hintereinander aufgezählt. Von diesen nimmt das dritte Ballett in der Regel eine Sonderstelle ein, indem es ein „Introduktionsballett" war; während die ersten beiden Ballette gewöhnlich in unmittelbarer Verbindung mit der Opernhandlung stehen, ist dies beim Schlußballett meist nicht der Fall, weil es als Introduktion zur „Licenza", die nur einen recht losen Zusammenhang mit dem Drama hat, getanzt wurde. Das dritte Ballett am Schluß der Oper ist auch gewöhnlich an Ausdehnung größer als die Zwischenaktsballette, weil es meist von fürstlichen Personen getanzt wurde; es wurde daher in der Regel als „Gran Ballo" bezeichnet (vgl. z. B. die Ballettsuite Ebners). Aus diesen Feststellungen geht hervor, daß die Wiener Ballettmusiken der Hauptsache nach entweder für Aufzüge wie Roßballette, Wirtschaften u. dgl. oder für die Zwischenakte von Opern geschrieben waren.

Wie schon kurz betont, sind die von Intrada und Retirada eingerahmten Tanzfolgen aufs verschiedenartigste zusammengesetzt. Aber auch die Umrahmung erfolgte nicht in allen Entwicklungsphasen der Ballettsuiten in gleicher Weise. Die beiden Ballette in Beaujoyeux' „Ballet comique de la reine" (1582) werden von Entrées eingeleitet, doch fehlt die abschließende Retirada. Von der angeführten Darlegung im Syntagma des Praetorius bis zur Schaffenszeit Schmelzers scheint in Wien die Verwendung beider Rahmensätze gebräuchlich gewesen zu sein. Doch fehlt oft genug eines der beiden Stücke. So besitzt eine Suite von Joh. Fischer[1]) nur die Intrada und analog eine von Weywanowsky[2]) einen Ingressus, während die anonymen Balletti triplices wieder nur die Retirada aufweisen. Beispiele für diese Fälle lassen sich mühelos vermehren. Gegen das Ende des Jahrhunderts zu, schon während der Periode Andreas Schmelzer, kommen die Rahmensätze immer mehr außer Gebrauch; bei Hoffer, dessen Tätigkeit schon ins 18. Jahrhundert hineinragt, schließlich bei Matteis, dem Ballettkomponisten der Periode Fux, verschwinden sie fast ausschließlich. Einen interessanten Seitenzweig dieser Entwicklung bildet es, wenn Andreas Schmelzer unter der Überschrift Intrada eine regelrechte französische Ouvertüre bringt. Um 1700 hat sich also die äußere Form der Ballettsuite ganz der vorspiellosen, jüngeren, französischen Suite genähert.

Für die eigentlichen Tanzfolgen der Ballettsuiten lassen sich mangels irgend einer Regelmäßigkeit der Anordnung nur Einzelfälle als Beispiele bringen. Bloß darauf sei hingewiesen, daß alle erdenklichen Kombinationen zwischen älterer und neuerer französischer Suite, gelegentlich mit Sätzen der alten deutschen Suite vermengt, auftreten. Schon in Beaujoyeux' „Ballet de la reine" ist eine eindeutige Zurückführung der an die Entrées gereihten Zyklen auf den zeitgenössischen Branletypus nicht durchführbar, wenn auch beim ersten Ballett die Folge von C, 3, C, eine gewisse Analogie mit der Folge Arbeaus darstellt; das bekannte, fälschlich Ludwig XIII. zugeschriebene Finale ist jedenfalls als Gavotte zu deuten. Im weiteren Verlaufe der Entwicklung machen die eingerahmten Tanzzyklen alle die Wandlungen durch, welche, wie wir gesehen haben, die freien Suitentypen zu durchlaufen hatten. Der so augenfällige Unterschied zwischen der formellen Gebundenheit der letzteren und der weit weniger geregelten Anordnung der Ballettsuiten erklärt sich daraus, daß sich der

[1]) Vgl. Seite 162.
[2]) Vgl. Seite 162.

Ballettkomponist den ausschweifenden choreographischen Launen des Ballettmeisters unterzuordnen hatte; so konnte der Ballettsuite kein Meister wie Froberger erstehen, der mit fester Hand ein- für allemal Ordnung in die mehrsätzige Folge gebracht hätte. Der Ballettkomponist war sich dieser Ungebundenheit wohl bewußt; wenn Schmelzer Ballettstücke als unterhaltende Kammermusik an seinen Gönner nach Olmütz, bezw. Kremsier sandte, so stellte er aus den Ballettmusiken einer oder auch mehrerer Opern willkürlich Kammersuiten zusammen, denen er durch Voranstellung eines freien Vorspieles (Sonata, Sonatina, Sinfonia) den Ballettcharakter zu nehmen suchte. Überhaupt liebten es die Wiener Tanzkomponisten dieser Zeit, die Kammersuiten wohl unter dem Einfluß der Aufzugsfolge mit zwei freien Sätzen, deren zweiter gelegentlich auch die Wiederholung des ersten („ut supra") darstellen konnte, zu umrahmen. Für alle die geschilderten Eigentümlichkeiten der Wiener Ballettsuite sollen nunmehr Beispiele gegeben werden.

So findet sich der Branletyp in einer mit „Grand Ball" (vgl. S. 163) bezeichneten anonymen Kremsierer Handschrift, deren Benennung auf die Verwendung der Tänze als Gebrauchsmusik schließen läßt. Hier sind Aufzugs- und Branlefolge durchsetzt mit Elementen der Frobergerschen Suite. Auffallend ist die Stellung der Gavotte vor dem „Brande" und das zweimalige Vorkommen des „Brande" selbst in der Suite. Das Erscheinen des Menuetts rückt die Entstehungszeit dieser Suite in das achte oder neunte Jahrzehnt hinauf. Ähnlich sieht eine Folge aus, die den Namen „Baletti triplices" führt (vgl. S. 163): Branles, Amener, Montirada, Courante, Sarabande, Menuett, Retirada. Ausnahmsweise werden auch nur Bestandteile der Branlefolge in eine Suite aufgenommen, wie etwa die Montirandé in eine der Klaviersuiten von Schmelzer. Die Schwankungen in der zyklischen Stellung des Menuetts begegnen auch in der Ballettsuite. Johannes Fischer stellt diesen Tanz (vgl. S. 162) hinter Intrada, Balletto, Gigue, Sarabanda und Balletto. Ardespin bringt 1690 zwei Menuette hinter Gavotte und Rondeau, einmal zwischen Gigue und Rondeau, aber einmal auch ein Menuett am Anfang. Weiwanowsky bringt 1691 eine Folge: Ingressus, Sarabande, Gavotte, Menuett, Gigue, somit das Menuett vor dem Frobergerschen Schlußsatz. Die Stellung: Gavotte, Menuett war auch sonst nicht selten. Wahrscheinlich wird man ursprünglich das Menuett, das, wie erwähnt, sich aus dem Poitou oder Amener entwickelt hat, am Schluß der Branles gespielt haben, so daß es hinter die Gavotten zu stehen kam.

Johann Josef Hoffer schreibt in seiner ersten Suite von 1694 das Menuett auch in doppelter Anzahl, sowohl als Schlußsatz als auch unmittelbar vor der Retirada. Auch in seiner Ballettmusik zu „La magnanimità di Marco Fabricio" bringt dieser Komponist das Menuett zweimal am Schluß, ebenso in seinem Ballett zu „Meleagro" Das Menuett als Schlußsatz verwendet bereits Andreas Schmelzer und zwar nicht weniger als achtmal; zweimal folgt ihm nur die Retirada, in den übrigen sechs Fällen hat es eine uncharakteristische Stelle in der Mitte. Ebenso verwendet George Bleyer[1]) in einer „Partie à 5 a la Françoise" das Menuett am Schluß, während Kielmannsegg[2]) es uncharakteristisch zweimal in eine mit französischen Tänzen durchsetzte Aufzugsuite hineinstreut; die von Norlind erwähnte Stellung: Menuett, Rondeau, die am häufigsten bei Marais, von dem Georg Muffat in seinem ersten Florilegium die Schlußstellung übernimmt, zu finden ist, kommt bei Ardespin in den Tänzen zum „Eraclio" vor (Entrée, Gigue, Menuett, Rondeau). Eine bestimmte Stellung hat manchmal auch die Chaconne, was auf Lully zurückzuführen ist. Seine Gepflogenheit, diesen Tanz, der damals zwar nicht die ausgedehnteste, aber doch dehnbarste Form war, an Aktschlüssen oder zu Ende der Oper im Sinne der späteren Opernfinales zu verwenden, hatte zur

[1]) Dieser wurde im zweiten Kapitel nicht behandelt, da er dem österreichischen Komponistenkreise nicht angehört. Seine im Kremsierer Archiv vorkommende Suite dürfte auf handschriftliche Verbreitung zurückzuführen sein.
[2]) Vgl. Seite 155 f.
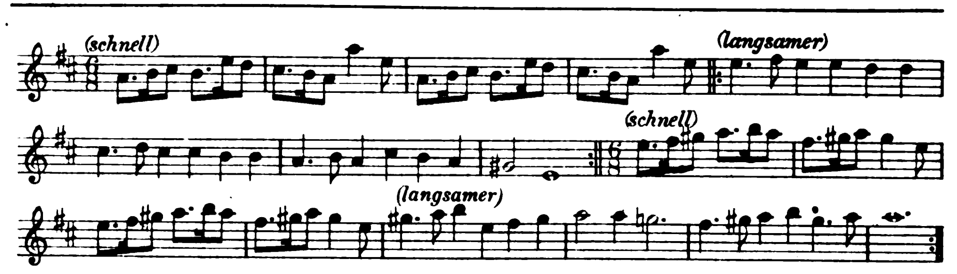
Folge, daß die Chaconne auch in der Suite in Konkurrenz mit der Retirada, Gigue und dem Menuett als Schlußsatz verwendet zu werden pflegte, dann weit besser als die genannten anderen Sätze ein Gegengewicht zum symphonischen Einleitungssatz bildete und so ein ästhetisches Gleichgewichtsverhältnis im Rahmen der Suite herstellte. Dies hat schon Rietsch betont.[1]) Johann Heinrich Schmelzer verwendet die Chaconne viermal, Andreas Schmelzer aber nur einmal am Schluß; Ardespin in den Balletten zum „Eraclio" ganz am Schluß der Oper; auch Hugi und Albertini sparen die Chaconne für den Schluß ihrer Suiten auf, während Kaiser Leopold in einer seiner mit einer Intrada eingeleiteten Suite die korrespondierende Retirada durch eine Chaconne ersetzt. Um nicht mehr auf die typischen Schlußsätze zurückkommen zu müssen, sei noch erwähnt, daß bei den beiden Schmelzer auch der Tracanario und die Trezza mit Vorliebe als Schlußsätze verwendet werden. Die Trezza verwendet Johann Heinrich sechsmal, Andreas nur zweimal, den Traquenard Johann Heinrich viermal, Andreas dagegen achtmal als Schlußsatz. Es kommen gelegentlich auch Häufungen verschiedener Schlußsätze vor. So wird die Gavotte, die ja der letzte Satz der Branles ist, als Intermezzo zwischen die beiden letzten Sätze des Frobergertypus eingeschoben und gewinnt dort eine neue feste Stellung. Auch die Zusammenstellung Gigue, Retirada ist nicht selten, ebenso wie die Folge Trezza, Gigue und Retirada.

Wolfgang Ebners Ballettsuiten zeigen im vierten Ballett, dem „Gran Ballo", den Aufzugstypus mit der Modifikation, daß der Intrada ein programmatischer Jagdsatz vorangeht. Zwischen Intrada und Retirada sind Tänze in untypischer Folge eingestreut. Bei Johann Heinrich Schmelzer ist im ganzen und großen der Aufzugstypus vorherrschend, wobei an Stelle der Intrada hie und da das Ballett, häufig eine bloße „Aria" treten kann. Es kommen aber auch Anreihungen von Tänzen ohne irgend eine regelmäßige Reihenfolge vor. Vollständig uncharakteristisch sind Folgen von zwei oder drei „Arien". Es gibt ferner Ballette, die nur aus einem einzigen Tanz bestehen oder zwei gleiche Tänze haben. In diesen Fällen ist natürlich von einer Suite überhaupt keine Rede. Elemente einer gewissen Ordnung sind immerhin wahrnehmbar. Nächst den Aufzugsfolgen kann man am häufigsten das Eindringen des Frobergertypus beobachten. So ist in den Balletten zu „Nettuno e Flora" (die nebenbei bemerkt in den Kremsierer Faszikeln als „Balletti Francesi" bezeichnet sind) die neuere französische Folge bei Ersatz der Gigue durch die Retirada mit verschiedenen Tänzen (Aria, Margarita) durchsetzt. Im „Roßballett" (Contesa) ist eine Verrenkung des Frobergertypus festzustellen (Courante, Gigue, Folia, Allemande, Sarabande), eine bloße Umstellung im Roßballett „La Germania esultante" (Allemande, Courante, Gigue, Sarabande). Manchmal werden Teile aus der Frobergerschen Folge herausgenommen und in typischer Weise aneinandergereiht, wie im „Amanti Ballett" aus der „Mascherata" (W. 5): Courante, Sarabande. Häufig werden Sätze der Frobergerschen Folge durch im Charakter ähnliche Tänze ersetzt, wie im „Monstri Ballett" (W. 3): Intrada, Courante, Aria, oder im dritten Ballett zu Cestis „Semiramis" (W. 23): Allemande, Saltarella, Gigue, Sarabande, Aria per la Retirada. In drei Fällen ist die Aufeinanderfolge eines Einleitungssatzes mit der Gavotte am Anfang zu konstatieren (W. 11, 12, 29). Den reinen Frobergerschen Typus verwendet Johann Heinrich Schmelzer dort, wo ein Zusammenhang mit dem Bühnenballett nicht mehr nachweisbar ist, so in den nur als „Arie a 4" bezeichneten Sätzen (Sonata, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue), in einer charakteristisch als „Arie Francesi" bezeichneten Folge (Sonata, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue), schließlich auch die ursprüngliche Frobergersche Folge ohne Gigue, in den „Balletta discordata". Hier steht die kammermäßige Verwendung außer Frage. Von den Kammerarrangements aus Ballettsuiten war bereits die Rede. So übersendet Schmelzer an Liechtenstein „zwei Ballette a 5", die verschiedenen Opern ent-
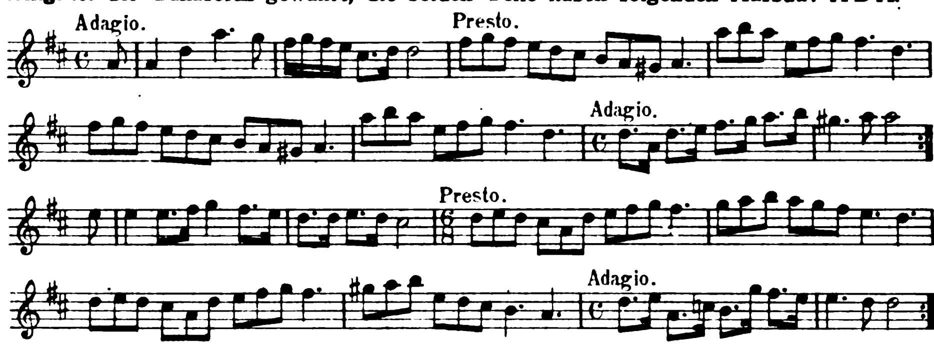
[1]) „Der Concentus von J. J. Fux" („Studien zur Musikwissenschaft", Bd. 4).

stammen; die „Serenata con altre arie a 5“ von 1669 enthält Tänze vierfacher Herkunft. Dort, wo die Tänze für den Kammergebrauch bestimmt werden, stellt ihnen Schmelzer meist einen freien Einleitungssatz (Sonatina) voran, wie in der Ballettmusik zu der „kais. Serenata Anno 1672“ (Original: Tänze zu einer spanischen Komödie von 1671), in dem „Balletto di Spiritelli“ (Original: Ballettmusik zu „La flecha d'amore“) usw. Hier sei nachdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Praxis gleichzeitig, wenn nicht früher, in Wien anzutreffen ist als Rosenmüllers Vorspielsonaten (1667). Die bereits genannte Suite Schmelzers „Serenata con altre arie“ ist mit 1669 datiert, die einzelnen Bestandteile aber reichen bis in den Fasching 1667. Man wird daher künftig das Eindringen des freien Einleitungssatzes in die deutsche Suite nicht mehr auf Rosenmüller allein zurückführen dürfen, zumal eine Suite mit vorangestelltem freien Satz (als „Allabreve“ bezeichnet) in den Kremsierer Faszikeln mit Datierung vom 22. September 1666 vorkommt. Der Name des Autors dieser Suite ist nicht erhalten. Die Vorausschickung eines freien Satzes war in der gleichzeitigen Wiener Kammersuite etwas ganz Allgemeines. Kaiser Leopold setzt einer Frobergerschen Folge (Allemande, Courante, Sarabande, Canario, Gigue) eine einleitende Sonatina voraus. Genau dieselbe Folge beobachtet Prinner in einer 1676 datierten Handschrift; aber wie schon erwähnt erhalten die arrangierten Ballettsuiten auch einen freien Abschluß: Sonatina am Anfang und am Schluß, eine Form, die, so viel mir bekannt, sonst nirgends anzutreffen ist. Johann Heinrich Schmelzer begnügt sich bei seinen Kammerarrangements mit der Retirada oder einem anderen abschließenden Tanz als Schlußsatz. Albertini schreibt „Arie à 4“ mit einer Sonata als Einleitungs- und einem „Finale“ als Schlußsatz, ähnlich Poglietti mit einem freien Einleitungssatz und einer „Cadenza“ als Schlußsatz. Die einleitenden freien Sätze führen außer Sinfonia und Sonata meist die Namen „Sonatella“, „Serenata“, auch „Ingressus“ und „Ritornello“. In den Wiener Kammersuiten dieser Zeit kommen gleichfalls Einrahmungen durch freie Sätze vor, besonders bei Prinner und bei Weywanowski. Prinner umrahmt 2 Suiten des Froberger-Typus, die er als „Balletti Francesi“ bezeichnet, mit 2 Sonatinen, eine Folge, die sich auch in anonymen Handschriften zu Kremsier findet. Ähnlich wird eine Allemande, Gavotte, Courante, Sarabande und Gigue von Zacher durch eine Sonata und ein „Adagio finale“ umschlossen. Weywanowsky umrahmt 1670 eine einzelne Sarabande durch eine Einleitungsserenade und eine „Conclusio“. Dies wären die wichtigsten Arten von Anordnungen der Tänze in den handschriftlich erhaltenen österreichischen Suiten des 17. Jahrhunderts.
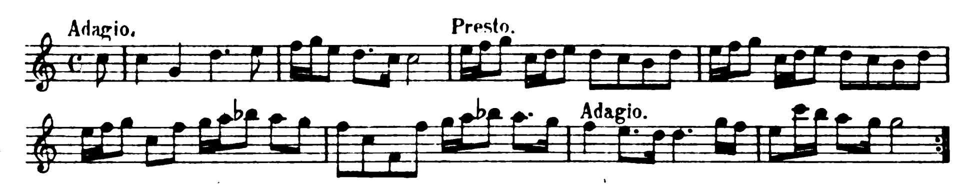
Es wäre noch eine Form zu erwähnen, die nur in einem einzelnen Falle bei Johann Heinrich Schmelzer, in dessen Ballett zu „L'avidita di Mida“ vorkommt, ein kurzes Quodlibet aus Tanzsatzbruchstücken. Es besteht aus den Anfängen einer Bergamasca, eines Canario, einer Gavotte und einer Sarabande. Charakteristisch ist gerade bei Schmelzer, dem volkstümlichen Tanzkomponisten, die Form des Potpourri. Bekanntlich haben sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche vokale Quodlibets gefunden, während Niederschriften instrumentaler Potpourris zu den Seltenheiten gehören. (Vgl. die Sinfonia der Bachschen Bauernkantate, Finale der Goldberg-Variationen.) Zweifellos ist es dieselbe kulturelle Disposition, die im 17. Jahrhundert unter Schmelzer, im 19. unter Lanner und Johann Strauß diese unkünstlerische Form zutage gefördert hat. Kennzeichnend ist auch, daß Schmelzer in sein Quodlibet die allgemein bekannte und beliebte Bergamasker-Melodie aufnimmt. Auch die anderen Tänze werden bereits bekannte Melodien Schmelzers gewesen sein. Formell ist dieses Quodlibet in den Kanzonen vorgebildet. Etwas häufiger sind derartige Gebilde ohne Angabe der verwendeten Tanztypen. Gerne werden für solche Stücke zwei verschiedene, ineinandergeschachtelte Perioden benützt, so daß eine Form mit dem Schema A—B—A_1—B_1 entsteht, wobei aber B immer harmonisch an A anknüpft, wie etwa in folgender Aria aus dem „Narrenballet“ von J. H. Schmelzer.



oder eine Aria aus den „Balletti di filosofi“ (La laterna di Diogene). Hier ist die Zweiteiligkeit der Tanzform gewahrt, die beiden Teile haben folgenden Aufbau: A B A.



Natürlich tragen die hier nicht näher bezeichneten Bruchstücke doch den rhythmischen Charakter bestimmter Tänze. So könnte man die Melodiefragmente im „Narrenballett“ noch als Canario und Courante, die im Philosophenballett als Wechselfolge von Allemande und Gigue bezeichnen. Solche Fälle kommen auch häufig bei Andreas Schmelzer vor, dagegen sind sie in den Kammersuiten nicht zu finden, und zwar aus dem Grunde, weil in der Ballettsuite, die von den Intentionen des Ballettmeisters bestimmt ist, innerhalb eines Tanzes oft symmetrische Tempoänderungen verlangt werden können, was natürlich in der absoluten Suite wegfällt. Ein Beispiel möge dies erhellen. Die Intrada aus dem Kochballett (vermutlich Comedia ridicula nel carnevale 1667) zeigt im ersten Teil folgende Form, die auf die Hantierungen in der Küche sehr gut hindeutet: (Eine Parallelstelle findet sich bekanntlich im zweiten Florilegium Muffats.)
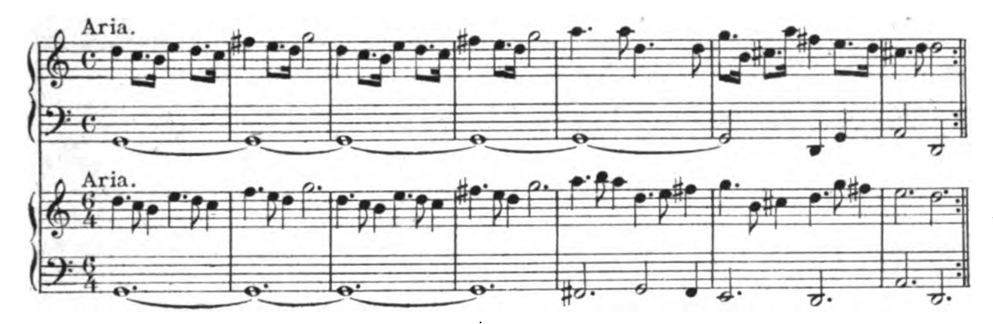


Die fast regellose Satzfolge der Ballettsuiten läßt von vornhinein den Gedanken an eine melodische Verknüpfung kaum aufkommen. Wo thematische Verknüpfungen vorhanden sind, beruhen sie meist auf der unbewußten Reminiszenz; so lautet schon in der ersten Kasseler Suite der Anfang der dritten Courante:



Die Bourrée beginnt folgendermaßen:

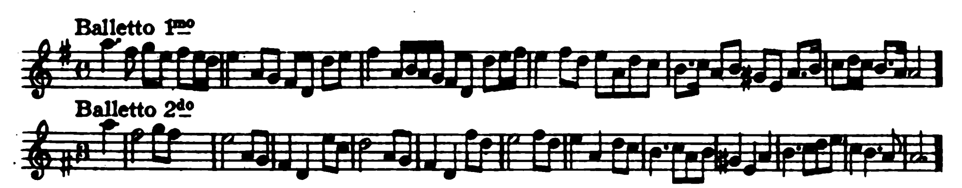


Doch fehlen bewußte Variationsableitungen nicht vollständig. Als Beispiel seien zwei Tänze aus dem Balletto d'Amoretti und Trittoni (Feber 1667) von J. H. Schmelzer mitgeteilt:
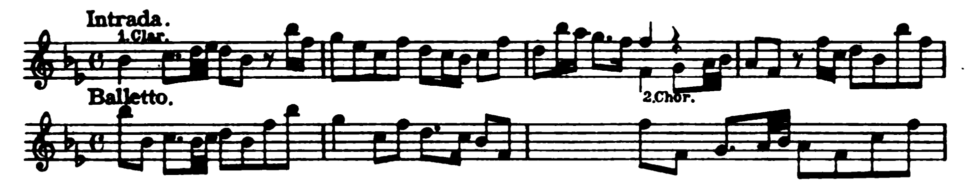


Diese beiden Tänze zeigen sehr deutlich, daß Anreihungen von Tanz und Nachtanz im geraden und Tripeltakt der österreichischen Volksmusik noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geläufig sind. Der Ländler wächst aus dem geradtaktigen Tanz organisch heraus und scheint der ursprünglich komponierte Tanz zu sein. Der thematische Zusammenhang erstreckt sich, wie aus dem Particell hervorgeht, auch auf den Baß, wahrscheinlich auch auf die nicht erhaltenen Mittelstimmen.

Häufiger als in der Ballettsuite sind thematische Ableitungen in den Wiener Kammersuiten zu konstatieren. Aus der Technik dieser Ableitungen geht aber hervor, daß sie nicht lediglich auf der Reminiszenz beruhen, sondern zum Teile System haben. J. H. Schmelzer verknüpft in den „Arie con la Mattacina" zwei Ballette thematisch in folgender Weise miteinander:
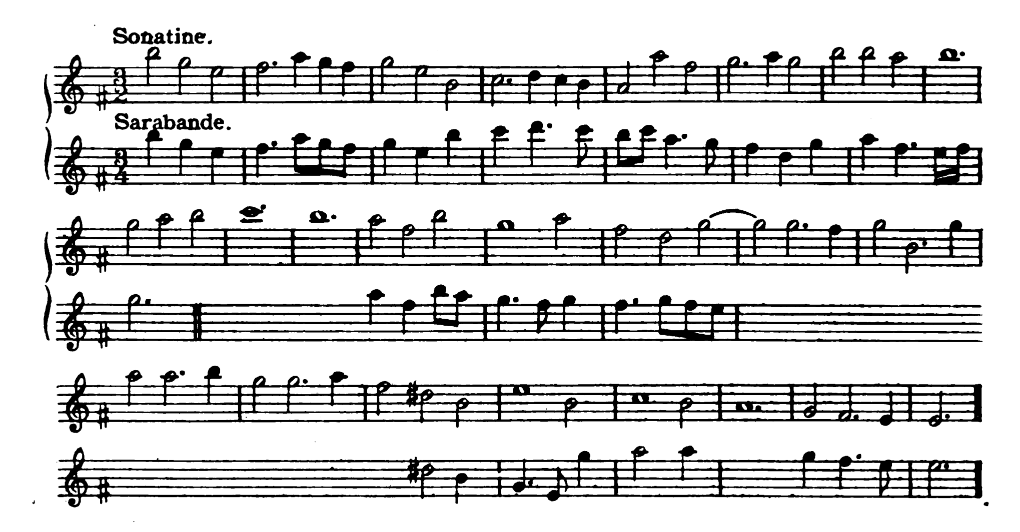


Auch hier wirkt die alte Beziehung Tanz und Nachtanz unverkennbar nach, was dort, wo in zwei Tänzen gleichen Charakters thematische Verknüpfungen vorkommen, weniger fühlbar ist, wie etwa in einer Intrada und einem Balletto der „Balletti ad duos Choros" von Joh. Fischer.



Eigenartig ist die thematische Anknüpfung in einem „Balletto a 4" von Zacher. Der Einleitungssatz ohne Bezeichnung ist nichts anderes als ein Tanzausschnitt aus einer Kanzonensonate mit Sarabandentypus. Nun ist es nicht uninteressant zu sehen, wie Zacher eine wirkliche Sarabande mit Tanzdimension thematisch aus der Kanzonensarabande ableitet. Dieses Stück ist ein Argument dafür, daß die einsätzigen Sonatinen in der Regel nichts anderes als reprisenlose Tänze und der Kanzonenform nachgebildet sind. Man wird sich wiederum die Frage vorlegen, ob die Sonatina oder die Sarabande der früher komponierte Satz ist. Hier scheint der Sonatine die Priorität zu gehören; denn

der Sarabande fehlt ihr eigentlicher Rhythmus. Bezeichnend ist auch, daß in dem freien Satz die Notenwerte verdoppelt sind, wodurch der Tanzcharakter verwischt werden soll. Beachtenswert ist, wie in der Sarabande die beiden Reprisen hergestellt werden. Aus dem Halbschluß auf e in der Sonatina wird in der Sarabande eine Kadenz in die Parallele. Der zweite Teile der Sarabande knüpft harmonisch an geeigneter Stelle an die Sonatina an und verwendet ihre harmonisch-charakteristischen Phrasen.



Solche melodische Anknüpfungen gibt es in den Kremsierer Faszikeln ungemein häufig. Es kommen auch Suiten vor, in denen sämtliche Tänze miteinander thematisch verbunden sind. Die Variationstechnik dieser Suiten läßt sich freilich nicht unter eine Schablone bringen. Neben nur metrischen Veränderungen, die durch die Änderung der Tanzform bedingt sind, kommen auch willkürliche Vergrößerungen oder Verkleinerungen der Themen vor, oft werden nur Stücke oder einzelne Phrasen aus dem Modell herausgerissen und durch fremde Elemente ersetzt, dann gibt es wieder nur melodische Anlehnungen oder schwächere Reminiszenzen. Mit einem Wort, es ist die alte Technik der Variationensuite, die vielleicht auch auf dem Umweg über Froberger in Österreich länger erhalten blieb als anderwärts, und man kann auch hier den bereits erwähnten konservativen Zug Wiens und Österreichs überhaupt konstatieren, der sich auch in der Instrumentation und in der Kanzonenform zeigt.

Wir haben nun noch die Tonalität im Rahmen der Ballettsuite zu behandeln. Daß in Kammerarrangements solcher Tanzzyklen die Tonarten kunterbunt aufeinander folgen können, ist vornweg selbstverständlich und ein Teil der oben berührten höchst auffallenden Tonartverhältnissen in den Kasseler Suiten mag auf deren Arrangementnatur zurückgehen. Doch auch innerhalb zusammengehöriger Ballettsuiten finden sich starke Abweichungen von der in den anderen Suitenarten damals noch so streng ausgeprägten tonalen Einheitlichkeit. Die Ballettsuite, deren Tänze nur in losem Zusammenhang miteinander stehen, ist Gebrauchsmusik, die Zusammenstellung der Tänze, wie bereits oben erwähnt, bis zu einem gewissen Grade willkürlich. Schon in der Ebnerschen Ballettsuite ist in den einzelnen Balletten die Tonalitätseinheit nicht gewahrt. Im ersten Ballett stehen das Ballett und die zwei Gavotten in D-Moll, die erste Gavotte in A-Moll, im zweiten Ballett ist die erste Aria in F-Dur, die zweite in D-Moll, die dritte in A-Moll, im dritten Ballett die erste Gavotte in D-Moll, die zweite in F-Dur, im vierten Ballett die Intrada in A-Moll, Allemande und Trezza in D-Moll, die Gagliarda in A-Moll, die Sarabande in F-Dur und die Retirada in D-Moll. Ganz ähnliche Ver-

hältnisse finden wir bei beiden Schmelzer und bei Hoffer vor. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß innerhalb einer Ballettsuite ein bis drei fremde Tonarten erscheinen können, wobei sich auch eine Tonart mehrmals wiederholen kann, in unmittelbarer Aufeinanderfolge oder durch Sätze in der Grundtonart unterbrochen. Der Schlußsatz steht meist in der Grundtonart, doch kommen auch hierin Ausnahmen vor. Verwendet werden die Tonarten beider Dominanten und neben Parallele und Variante der Grundtonart auch die der Dominanten. Es ist dabei kein Unterschied festzustellen, wenn die Grundtonart eine Dur- oder Molltonart ist. In komplizierten Fällen ist oft keinerlei Leitprinzip erkennbar. Ebenso wie oben für die Wiener Tanzmusik dieser Zeit eine formale Wechselwirkung zwischen Kammer- und Ballettsuite festgestellt wurde, läßt sich auch in einigen Wiener Kammersuiten ein tonartlicher Einfluß von seiten der Ballettsuite konstatieren. So hat die zweifellos freie Suite von Kielmannsegg eine in G-Moll stehende Courante inmitten von sieben in B-Dur stehenden Tänzen. Die Fälle, in denen Sätze in der Parallele oder Variante eingestreut sind, sind aber selten und lassen gewöhnlich auf ein nachheriges Kammerarrangement schließen. Auch die beiden in der Wiener Nationalbibliothek befindlichen Suiten Richters nähern sich bezüglich der Tonalität der Ballettsuite. Dasselbe ist von einer Anzahl anonymer Suiten in Kremsier festzustellen.

Wir gelangen nunmehr zu einer kurzen Besprechung der einzelnen Suitentänze, wie sie bei den österreichischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angewendet werden.
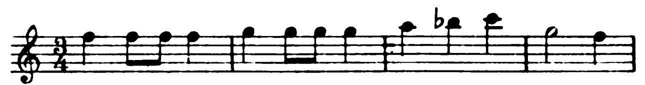
Die Einleitungs- und Schlußsätze.

Die Einleitungs- und Schlußsätze sind entweder freie oder tanzartige Stücke. Die freien Sätze tragen meist die Namen Sinfonia, Sonata, Sonatina, Sonatella, Serenada, Ritornello und Entrée. Für die Schlußsätze kommen ähnliche Formen in Betracht, außerdem das „Finale" und die „Cadenza". Es wurde bereits erwähnt, daß Joh. Heinr. Schmelzer meist einen freien Satz seinen für den Kammergebrauch eingerichteten Ballettsuiten voranstellt. Der Unterschied der freien Sätze von den tanzartigen (Intrada und Balletto) besteht vor allem darin, daß die tanzartigen Sätze einen durchgeführten Rhythmus haben, der den freien Sätzen meist fehlt, sodann aber natürlich in der Reprisenzweiteilung der Intrada und des Balletto. Man kann die freien Sätze als Ausschnitte aus Orchesterkanzonen, in gewissen Fällen auch als Kanzonen selbst ansprechen. Es zeigt sich dies schon äußerlich in der kräftigeren Besetzung der freien Sätze gegenüber den Tänzen. Man kann aus den Wiener Orchesterkanzonen keinen bestimmten Typus herausschälen. Das was ihnen gemeinsam ist, ist die alte Flickform, sofern sie in einer bunten Aufeinanderfolge von raschen und langsamen, freien und tanzartigen Teilen in zweiteiligem und dreiteiligem Takt bestehen. Der für die ältere Kanzone charakteristische ricercarartige Einleitungsteil ist in den Wiener Kanzonen durchaus nicht typisch. Vielmehr haben die Einleitungssätze meist oder doch oft Intradencharakter, der sich hauptsächlich in fanfarenartigen Motiven ausspricht. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß imitierende Sätze als Einleitungssätze nicht vorkommen. Von den Tanzrhythmen sind es meist Gaillarden-, Couranten- und Sarabandenrhythmen, die für die Zwecke der Kanzonensonate in Betracht kommen. Charakteristisch aber ist das Fehlen der Reprisensymmetrie in der Kanzone, die für den Tanz in der Suite durchaus bezeichnend ist. Allerdings kommt es auch vor, daß in der Kanzone Repetitionszeichen die Wiederholung eines einteiligen Tanzsatzes vorschreiben. Dies ist der Fall in der „Sonata à 5 Al giorno delle Correggie" von Schmelzer, deren Aufbau sich folgendermaßen gestaltet:

1. 9 taktiger, zu repetierender, mäßig bewegter, homophoner Satz, der aus einem 4 taktigen in die Parallele (A-Moll) modulierenden Vordersatz und einem aus 5 Takten zur Tonika rückkehrenden Nachsatz besteht.
2. 8 taktiges Sätzchen mit fugierenden Einsätzen, das nach Einsatz sämtlicher Stimmen wieder homophon wird und in die Dominante moduliert.
3. 16 taktiger couranteartiger Tanzsatz. Modulation nach Tonika.
4. 22 taktiger homophoner Satz im C-Takt mit starker Bewegung und Allegrocharakter, Modulation nach Dominante.
5. 22 taktiger Courantensatz, Rückmodulation nach Tonika.
6. Ausgedehnterer freier Satz im C-Takt mit konzertantem Hervortreten von erster Violine und Fagott.



Die Schmelzersche Sonatina (zu der Kays. Serenada 1672) ist eine zweiteilige Kanzone, deren erster Teil den Intraden-, deren zweiter Teil den Giguentypus aufweist. Das Stück ist doppelchörig geschrieben und läßt die beiden Chöre in formeller Aufeinanderfolge von Vorder- und Nachsatz abwechseln. Die Modulationen werden vom Streicherchor bestritten (Dominante und Subdominante), der Bläserchor alterniert in der Tonika (C-Dur). Am Schluß kommen beide Chöre in der Tonika zusammen. Dieses Modulationsverhältnis besteht auch im zweiten Teil und erklärt sich aus instrumentaltechnischen Gründen. Eine andere Einleitungssonate, nämlich die der „Arie Francese à 4" weist den bei der „Sonata al giorno delle correggie" beschriebenen Typ des zweiten Satzes auf: Imitierende Einsätze eines kurzen Themas mit sofortigem Übergang zum homophonen Satz. Das Stück besteht aus zwei achttaktigen Perioden unter Umdeutung des letzten Taktes der ersten in den ersten Takt der zweiten Periode, die im Charakter voneinander abweichen. Die erste Periode, die im Zeichen des getragenen Scheinimitationssatzes steht (Modulation zur Dom.) wird von einer lebhaften Sequenzgruppe, die am Schluß in Engführungen übergeht und wieder zur Tonika rückmoduliert, abgelöst. Den besten Beweis dafür, daß die freien Einleitungssätze der Kanzonenform entnommen sind, bietet die „Serenata con altre arie" von Schmelzer. Hier ist als Einleitungssatz eine komplette Sonate übernommen, die in einem anderen Kremsierer Faszikel unter der Bezeichnung „S e r e n a d e (S o n a t e) A. D. J. S c h m e l t z e r" isoliert vorkommt. In der Suite ist lediglich der dritte Teil im $^3/_4$-Takt



ausgelassen und an seine Stelle ein anderer, aus der Ballettsuite „Erlicino" entnommener Satz eingefügt. Bezeichnend ist auch, daß in der „Sonata" als Continuoinstrument die Orgel, in der Suite aber nur „Basso" vorgeschrieben ist. Der Satz beginnt intradenmäßig, mit durch Generalpausen unterbrochenen vollstimmigen Akkorden, an die sich eine Sequenzgruppe anschließt, die in einen Halbschluß ausläuft. Es folgt ein kompletter Intradensatz mit je zwei Reprisen. Nach Einschiebung des „Erlicino" schließt sich an diesen ein 6 taktiges, aus zwei Dreitakten bestehendes Adagiosätzchen an, auf das wieder eine von einer langsamen Phrase beschlossene Sequenzgruppe folgt.

Einen weiteren Beweis dafür, daß die Einleitungssätze Kanzonenausschnitte sind, ist der Einleitungssatz zu Zachers „Balletto à 4", das schon gelegentlich der Besprechung der thematischen Zusammenhänge erwähnt wurde. Nicht selten finden sich auch Anklänge an Formen der Orgelmusik; so ist das Entrée des „Balletto à 6" von Poglietti ausgesprochen präludienartig, da




während des ganzen Stückes mit demselben Motiv

gearbeitet wird.

Das Stück ist modulatorisch zweiteilig mit Kadenz in der Subdominantenparallele. Die Suite hat übrigens auch einen freien Schlußsatz, der mit „Cadenza" bezeichnet ist, ein 6 taktiges Stück, das, entsprechend seinem Charakter als Finale, ein kurzes formelhaftes Synkopenmotiv sequenzartig durchführt. Der Codacharakter zeigt sich auch tonal im Streifen der Subdominantenharmonien. Der Einleitungssatz der „Serenada Canicularis" von Prinner besteht aus zwei Sätzen, deren erster aus einem 9 taktigen homophonen Einleitungsteil (zur Dominante modulierend) besteht, sodann dessen Kopfmotiv (Quintschritt) zu einer Scheinimitation verwendet und realstimmig in Gegenbewegungen durchführt; der zweite Teil im C-Takt hat sequenzierenden, abschließenden Charakter. Auch diese Suite hat eine abschließende „Sonatina" von ähnlicher Struktur wie die erwähnte Pogliettische „Cadenza". — Tanzform weist auch der Einleitungssatz einer anonymen Partite auf. Er ist dreiteilig und hat modulatorische Einschnitte in der D und Pv; der erste Teil hat sieben Takte und spielt ein volkstümliches ländlerartiges Tanzmotiv fort

das auch in den Modulationsteilen in modifizierter Form verwendet wird.

Als tanzmäßiger Einleitungssatz kommt vor allem die I n t r a d a in Betracht und als Gegenstück hiezu am Schluß die Retirada. Beide Formen weisen denselben Bau auf. Die Gleichsetzung zwischen Intrada und Retirada kennt bereits Praetorius, indem er sagt:

„Intrada ist gleich wie ein praeambulum und final, dessen sich die Trompeter zu Anfang bedienen, das heißt ehe sie ihre Sonaden, wenn zu Tische geblasen wird, anfangen und auch zum Aushalten, Ausgang und Final gebrauchen."

Die Bedeutung des Namens Intrada ist eine zwiefache. Das Wort bedeutet nicht nur soviel wie „Eintritt" (Einleitungssatz), sondern ist auch der romanische Ausdruck für „Aufzug"

(= Szene). Diese Zwiespältigkeit der Bedeutung kommt auch im Gebrauche der Tänze während des ganzen 17. Jahrhunderts zum Ausdruck. Intrada ist demnach nicht nur Einleitungssatz, sondern auch Aufzug überhaupt, in dem Sinne, wie etwa Mattheson von den französischen Entrées berichtet, die Verwandtschaft und den Gegensatz der beiden Arten wohl beachtend:

„Mit dem auf Zug (!) und Wachten so nützlichen Spiel hat eine ziemlich nahe Verwandtschafft und doch einen besonderen Gattungs Unterschied, die Entrée." (Kern, melodischer Wissenschaft, 6. Kap., § 6.) Im § 67 heißt es weiter: „Eine jede Tantz-Melodie heißt zwar sonst bey den Franzosen, mit einem allgemeinen Nahmen eine Entrée; voraus, wenn sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienet und die Banden einführet; aber in besonderen Verstande ist es eine solche hyporchematische Gattung, nach welcher offt auch nur eine eintzige Person mit der grössten Kunst, Stärcke und Geschicklichkeit gantz ernsthafft tantzet."

Dem gegenüber betont Walther in seinem Lexikon (1732) den Einleitungscharakter der Intrada, wenn er sagt:

„Intrada, Intrata, Entrata (ital.) ist ein Praeludium oder Symphonie, so gleichsam statt einer Vorbereitung zu den folgenden Instrumental-Piecen dienet gleich wie bey den Frantzosen die Ouverture, wird kurtz und lang, ohne und mit Reprisen, deren gemeiniglich zwo vom einerley Tact-Art als $^6/_8$, $^3/_8$ u. d. g. sind, gesetzet, hat übrigens ein pathetisches und vollstimmiges Wesen ohne Fugen."

Da die Intrada im 17. Jahrhundert unseren heutigen Marsch vertritt und so die einfachste Art der schreitenden Bewegung vorstellt, so ist ihr Rhythmus in der Regel zweizeitig. Doch kommen auch Ausnahmen vor, wie bei Peurl (1611), dessen Intraden ebenso wie die des Melchior Franck Courantencharakter haben.[1]) Das metrische Doppelwesen der Intrada entspringt der oben erwähnten doppelten Verwendungsart, indem bei einem „Aufzug" die verschiedensten Tanzbewegungen möglich waren. Als Einleitungssatz beginnt die Intrade nicht selten mit einem Fanfarenmotiv, wie, um etwa ein Beispiel herauszugreifen, Nr. 7 der Hausmannschen „Neue Paduane und Gaillarde" (1604).

Bei Joh. Heinr. Schmelzer wird der Begriff Intrada in dem erwähnten doppelten Sinne angewendet; einmal versteht er darunter einen Aufzug überhaupt, das anderemal den feierlich schreitenden Aufzugstanz in C-Takt. Um ein Beispiel des ersten Falles herauszugreifen, werden in den „Arie Favorite" (1673) einzelne Tänze wie Aria und Sarabande mit dem Untertitel „Intrada 1 ma" und „. . . . 2 da" bezeichnet. In dem Ballett „Narrenspital" bekommt jede Narrengruppe eine Intrada, die sie vielleicht musikalisch charakterisieren soll und an die sich ein „anderter Danz" anschließt. So werden die „Pulcinelli" durch einen grotesken Oktavsprung am Anfang, die „Cocalini" durch eine ländliche Melodie im $^6/_4$-Takt, die „Mendichi" durch abrollende Schleifer, die „Covielli" durch geblähte, ernsttuende punktierte Rhythmen, die „Burratini" durch groteske Oktaven- und Quintsprünge in derselben Richtung charakterisiert. Wo aber die Intrada als Aufzug im engeren Sinn mehr durch das Kostüm zu wirken hat, wie etwa beim Einzug der Masken, erscheint sie in den allermeisten Fällen als mäßigbewegtes, tanzartiges Stück im geraden Takt mit marschartigen punktierten Rhythmen. Den punktierten Rhythmus der Intrada betont schon Mattheson, doch leitet er ihn nicht aus der Körperbewegung ab, sondern schneidet ihn auf seine rationalistische Affektenlehre zu. Er betont zwar ihr „majestätisches Wesen", aber sie „darff so gar hochtrabend nicht einher gehen", sie hat „mehr scharffes punktiertes und so zu reden, reissendes an sich, als sonst irgend eine andere Melodie . . . Ihre herrschende Eigenschaft ist die Strenge und der Zweck, dass sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reitzet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden sollte".[2])

Die Form der Intrada ist in der Regel zweiteilig mit zwei Reprisen. Joh. Heinr. Schmelzer verwendet mit Vorliebe isometrische Perioden, und zwar halten die 6- und 8 taktigen Perioden einander die Wage; es kommen aber auch 5 taktige Gebilde vor, die entweder durch Einschiebsel aus 4 taktigen oder durch Elimination aus 6 taktigen Perioden entstanden sind. Die Taktart der Intrada im engeren Sinn ist in der Regel der C, und zwar mit oder ohne Auftakt; die Modulationsordnung ist in den meisten Fällen D—T, seltener Tp oder Tv—T. Gern beginnt die Intrada ähnlich wie die Allemande mit einem gleichtönigen Auftaktmotiv, das später auch in der Courante auftritt. Mit der Allemande, an deren Stelle sie oft stehen kann, zeigt die Intrada auch sonst die größte Verwandtschaft, indem sie speziell in der freien Suite die charakteristischen Allemandenschleifer gerne verwendet (Ritter). Die Periodenbildung geschieht bei der Intrada in der Regel durch bloße Motivanreihung.

Ganz ähnlich wie die Intrada und die Retirada ist auch das Balletto gebaut, so daß wir uns mit dieser Form hier nicht mehr zu beschäftigen haben.

---

[1]) Posch behandelt die Intrada als Vortanz zur Courante und stellt diesem Tanzpaar die Paduan und Gagliarda gegenüber.

[2]) Wie man sieht, bringt hier Mattheson die Intrada mit der Ouvertüre in Beziehung, wie er diese beiden Formen auch im § 67 vergleicht.



Die Aria.[1])

Das Wort „Arie" bedeutet ursprünglich nichts anderes als eine Melodie mit bestimmten rhythmischen Voraussetzungen, und zwar nach einem Versmetrum oder nach einem Tanzrhythmus komponiert; je nachdem sich diese Melodie an ein Versmetrum oder an einen Tanzrhythmus anlehnt, ist sie eine Sing- oder eine Spielarie. Musikgeschichtlich entwickelt sich der Begriff Arie aus dem mittellateinischen „aer", der im 14. Jahrhunderte identisch mit „Modus" ist, also so viel wie rhythmisches Schema für die Melodiebildung in fortgesetzter Wiederholung bedeutet. [2])

In dieser Bedeutung finden wir das Wort „aer" noch in der Petruccischen Frottolensammlung (1504 bis 1508), in der bekanntlich die Versuche, antike und moderne Metren schematisch zu komponieren, einen breiteren Raum einnehmen. Hier wird ‚aer" und „modo" gleichsinnig verwendet.[3]) Die Bedeutung Aria als rhythmisches Schema kommt aber noch bis ins 17. Jahrhundert vor, wie etwa bei Rocco Rodio „Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi dove cantano Sonette, Stanze e Terze rime" (Neapel 1577), ferner in Bellandas „Musiche" (Venedig, 1610), in denen eine „Aria per sonetti" enthalten ist, in Francesco Negris „Arie musicali" (Venedig, 1635): „Aria per Ottave." In derselben Bedeutung wird noch das Wort „Modo" verwendet, wie ein „Modo di cantar Ottavo" in Calestanis „Madrigali et Arie" (Venedig, 1617) zeigt.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint sich in Italien die sprachliche Umwandlung des Wortes aer in aria vollzogen zu haben; denn Graf Castiglione preist in seinem „Corteggiano" (bereits 1547) den Einzelgesang zur Viola und gebraucht hiebei den Ausdruck „il bel modo de l'aria" (Ambros III, 11). Etwas später scheint das Wort aria ganz allgemein bekannt zu sein, denn es kommt bereits 1562 in einem Lautenbuch des Octavianus F. Fugger (Wien, Nationalbibliothek, Ms. 18.829) vor. Diese Handschrift enthält eine Aria und eine Aria per Cantare. Man machte also zweifellos damals einen Unterschied zwischen Aria per Cantare und entweder Aria per sonare oder Aria per ballare. Da aber um jene Zeit die reine Instrumentalmusik, mindestens aber jene Instrumentalmusik, aus deren Sphäre das Fuggersche Lautenbuch stammt, Tanzmusik war, so kann man annehmen, daß der Verfasser des Lautenbuches einen Unterschied macht zwischen Aria per Cantare und Aria per ballare. Und das stimmt mit unserer Auffassung für den Begriff Aer als metrisch-melodisches Schema

---

[1]) Die Etymologie des Wortes ist philologisch noch immer nicht ganz klar, Diez (Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen) faßt das Wort als ein italienisches femininum von aer (Luft) auf, das entweder im mittellateinischen plur. aera oder im adj. aerea seinen Grund hat und im romanischen verschiedene nahezusammenliegende unlateinische Bedeutungen hat, die mit Luft nichts gemein zu haben scheinen, nämlich äußeres Ansehen, Art und Weise, auch Melodie. Mayer-Lübke (Rom. Etym. Lexikon) leitet aer von „ager" (Acker, Feld) ab, und faßt das Wort aria als italienische Anlehnung an aer (Luft, Art, Weise, Melodie) auf. Mayer-Lübke vermutet mit Recht, daß sich die Bedeutung Melodie in Italien entwickelt habe. Mit der Etymologie des Wortes haben sich schon Mattheson und Walther beschäftigt. Mattheson sagt im „Kern melodischer Wissenschaft", „das Wort Aria kömmt zweifelsfrey von der Lufft her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerck darin antrifft, sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmeres, als mit einer süssen, frischen Lufft zu vergleichen ist, und ebensolche Erquickung, wo nicht eine grössere, mit führet". — Im „Vollkommenen Capellmeister": „Diejenigen Sprachweisen, welche nicht glauben, noch für wahrscheinlich halten, daß Aria von aer herkommt, werden dienstlich gebeten, uns mit ehesten eine bessere Ableitung des Wortes mitzuteilen, oder solange ohne Wiederspruch mit der Unsrigen fürlib und willen zu nehmen. Soviel steht fest, dass Aria ein welsches Wort ist, welches beydes Lufft und Lied bedeutet; was will man mehr? Ebensolche Beschaffenheit hat es auch mit dem französischen Worte Air, welches noch dazu einen dritten Begriff enthält: und zwar geschiehet solches in beiden Sprachen, ohne einige Versetzung der Buchstaben und ohne Mühe. Aber es gibt Leute, die immer Schwierigkeiten suchen, und nichts gut heißen, als was weit her geholet ist. Aller Gesang und Klang ist eine Wirckung der bewegten Lufft. Causa pro effectu ist als ein Metonymia bekannt genug, oder solte es doch sein." — — — Walther geht der Sache etwas tiefer auf den Grund, indem er in seinem Lexikon sagt: „Aera cantionis bedeutet eigentlich numerum, eine Zahl oder Zeichen einer Zahl z. B. auf Müntzen, um deren Werth anzuzeigen, weil Numerus auch zum öfteren so viel heisset, als wie nach einem gewissen Rhythmo eingerichtetes Lied oder Melodie: wie aus Vergilii Verse — ‚numeros memini, si verba tenerem' — zu ersehen, also ist aera cantionis eben ein solches Lied oder eine solche Melodie und aus dem ersten Worte nachgehends per dialysin: Aira und per metathesin: Aria erwachsen — —"

Vergleiche ferner den Artikel Aera in Ducanges „Glossarium", der unter anderen das Wort Aera in der Bedeutung „Kapitel, Strophe" anführt. Charakteristisch ist folgende Belegstelle aus Hincmarus Remensis (Ferculum Salomonis): „Haec et vobis nulla desit, Karle, gratia, Versum mensura pandit atque Aerarum quantitas."

[2]) Der Ausdruck Aer wurde bisher zum erstenmal im 14. Jahrhundert in einem Kodex der Marciana gefunden. Über ihn berichtet Santorre Debenedetti in den „Studi Medievali" (1906) unter dem Titel „Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale". Der Traktat, um den es sich hier handelt, hat den Titel: „Summa artis rithmici vulgaris dictaminis" und hat Antonio da Tempo zum Verfasser (1333); Debenedetti berichtet in seinem Aufsatz: „Il Wolf interogato da me in quaesto punto mi informa. Abfassungszeit des Traktats ist das 14. Jahrhundert. Da Verfasser nur 3 und 2 zeitiges Mass der Brevis (tempus perfectum und imperfectum) kennt, und die Teilung der semibrevis in kleinere Werte sowie deren Gruppierung durch die Termini: de aere gallico und de aere italico auszudrücken scheint, so möchte ich den Traktat bis in jene Zeit hinaufrücken, wo wirklich bei beiden Völkern verschiedene Messungen statthatten, nämlich in die ersten Anfänge der Ars nova, etwa in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts . . ."

[3]) Modo de cantar Sonetti (annonym), Aer de cantar versi latini, von Antonius Capreolus von Brescia, und zwei „Aer de Capitoli".

vollkommen überein. Denn ein melodisch-metrisches Schema kann sich nur an ein Versmetrum oder an einen Tanzrhythmus anlehnen. Aus dem Wesen des melodisch-metrischen oder melodisch-rhythmischen Schemas ergibt sich aber gleichzeitig, daß die musikalische Weise eines solchen Schemas nur strophisch[1]) sein kann, da sowohl die dichterischen Gebilde strophischen Charakters als auch die geschlossenen Tanzformen (in orchestischem Sinn) in erster Linie die Tendenz nach stereotyper also strophischer Vertonung haben. Hier sei auf den Zusammenhang zwischen den Begriffen Aria als Strophenmelodie und aer, Hera usw., soviel wie Kapitel (siehe Ducange), aufmerksam gemacht. In diesem Sinne sagt auch Johann Georg Sulzer („Allgemeine Theorie der Künste", Leipzig, 1786).

„Arie... Dieses Wort wird sowohl in der Dichtkunst als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwei Abteilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singstück oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten gesetzt oder wirklich abgesungen."

Aus dem Gesagten geht hervor, daß man unter Aria in der Instrumentalmusik etymologisch nichts anderes verstehen kann, als einen nach bestimmten Rhythmen geordneten Tanz. In der Terminologie der Suite kann Aria zweierlei bedeuten: Einen regelrechten Tanzsatz, dessen Name aus irgend einem Grunde verschwiegen wird, oder ein Stück von Aufbau und Dimensionen eines Tanzsatzes, aber ohne die charakteristische Rhythmik einer Tanzgattung. Arien letzterer Art neigen meist zu ausgesprochener Kantabilität (Bach) oder im Gegensatz dazu zu burlesker Bizarrerie.

Auch die Wiener Tanzkomponisten verwenden den Ausdruck Aria in beiden Bedeutungen, ja Aria wird im besten Sinne direkt als italienische Übersetzung des deutschen Wortes Tanz aufgefaßt. Hiefür gibt es einen Beweis: In dem bereits öfter genannten „Narrenballett" von Schmelzer werden je eine Intrada und ein Tanz zusammengestellt. Im Wiener Cod. werden diese Tänze als „anderter Tanz" bezeichnet, während sie in der Kremsierer erhaltenen Violinstimme „aria secunda" genannt werden. Demgemäß läßt sich ein rhythmischer Typus für die Arie nicht ableiten. Schmelzer schreibt dort „Arie", wo kein rhythmisches Schema der stilisierten Tänze gebraucht werden kann, wie bei ländlichen, volkstümlichen Tänzen, bei Szenen, die keinen bestimmten Rhythmus vertrugen. Vor allem nennt Schmelzer Tänze ausgesprochen volkstümlichen Charakters Aria, wie die ländler- und dreherartigen Formen. Eine häufige bei Schmelzer vorkommende Form ist die „Aria Vienennse". Ob man unter dieser einen bestimmten Wiener Tanz oder ein Wiener volkstümliches Lied zu verstehen hat, ist unsicher. Jedenfalls sind die Wiener Arien alle für den Tanz umgeformt, sie haben, wie die übrigen Arien, je zwei Reprisen und in der Regel einen durchgeführten für den Tanz verwendbaren Rhythmus. Auffallend ist, daß lediglich der Dupeltakt verwendet wird. Es ist merkwürdig, daß die Wiener Arien insgesamt in ihrer Melodik weitaus nicht jenen volkstümlichen Charakter haben, als viele der nur als Aria bezeichneten Tänze. Dies zeigt sich auch darin, daß sie zum Teil Mollmelodien haben, während der größte Teil der volkstümlichen, mit Aria bezeichneten Tänze Schmelzers in Dur steht.

Die übrigen Tanzkomponisten um Schmelzer komponieren ihre Arien in ähnlicher Weise, doch besteht ein großer Unterschied zwischen ihnen und ihm darin, daß sie als Aria meist einen solchen Satz bezeichnen, dessen Rhythmen weniger tanzmäßig sind, als in den charakteristischen Tänzen. Die „Aria Vienennse" ist eine Spezialität Joh. Heinr. Schmelzers und kommt bei keinem anderen Komponisten vor. Der Begriff Aria ist demnach ein Sammelbegriff für die verschiedensten Instrumentalformen. Man wird daher schwer ihre charakteristischen Merkmale zusammenfassen können.

Die Allemande.

Die Allemande ist der auf dem Umweg über Frankreich und England nach Deutschland rückeingeführte „Deutsche Tanz", der zu verschiedenen Zeiten eine völlig verschiedene Bedeutung hat.[2]) Arbeau charakterisiert ihn als einen Tanz von mittlerem Tempo und versteht darunter einen zweitaktigen Schrtitanz, meist in Doppelschritten ohne jede Paarisolierung, einen Branle, der wie viele andere, nach einer bestimmten Landschaft genannt wird. In Deutschland ist die Allemande der um 1600 wirklich getanzte neuere Reigen, im Gegensatz zu der außer Übung kommenden Pavane. Praetorius charakterisiert die Allemande im Syntagma vollständig richtig, wie die älteren Denkmäler aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts beweisen. Nach ihm ist die Allemande einer jener Tänze „so nicht auff gewisse Pass und Tritt gerichtet" sind:

[1]) Hiefür ist auch charakteristisch, daß in der Periode der Frühmonodie sich ein Gegensatz zwischen der strophischen Aria und dem durchkomponierten „Madrigal" herausbildet. An die volkstümliche sich oft in Tanzrhythmen bewegende strophische Aria knüpft die Entwicklung der Opernarie an, während das „Rezitativ" sich an das monodische „Madrigal" anschließt.

[2]) Die Allemande ist bereits als sehr alter Tanz Lope de Vega bekannt.



„Alemande heisst so viel, als ein deutsches Liedlein oder Täntzlein. — Denn Alemagna heisst germania. Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig und hurtig, sondern etwas schwehrmütiger und langsamer, als der Galliard, sintemaln keine extraordinariae motiones darinn gebraucht werden. Haben bissweilen 3 repetitiones, deren jede meistentheils nur uff 4 Tact gerichtet ist. Und ob wol in den Pavanen auch nur 4 Tact oder passus ordinarie seyn müssen, so sind sie doch gegen dem Alemande in dupla proportione; Als dass wann im Pavan in einer repetition 16 tact oder semibreves vorhanden, so sind im Alemande nur halb so viel, nemlich 8 tact in Notis Minimis."

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewinnt die zweiteilige Reprisenform immer mehr Oberhand.

Der Charakter der Allemande bei Joh. Heinr. Schmelzer ist der einer ruhigen Bewegung. Wellesz konstatiert, daß sich an den wenigen Beispielen keine individuelle Ausgestaltung beobachten lasse, so daß sich die Allemande von einer Gavotte kaum unterscheide, doch wird aus unserer Darstellung der Unterschied zwischen einer Allemande und Gavotte klar ersichtlich werden. Von dem alten getretenen deutschen Reigen hat die Allemande den intradenartigen gleichtönigen Auftakt, der von 13 Fällen bei J. H. Schmelzer zwölfmal vorkommt.[1] Die Rhythmik des Tanzes macht im Verlaufe des 17. Jahrhunderts interessante Wandlungen durch. Ursprünglich als getretener Reigen in gavottenartiger Viertelbewegung, nimmt die Allemande später in der Orchestermusik mit dem Auftakt der Intrada auch deren punktierten Rhythmus herüber, in der Klaviermusik dagegen die präludienartige motivische Arbeit der hochstilisierten Paduanen in fließender Achtel- oder Sechzehntelbewegung. Beide Erscheinungen zeigen, daß infolge des immer wachsenden Einflusses der neueren französischen Suite, welche die Allemande an die Spitze der Tanzfolge stellt, eine präludienartige Behandlung des Satzes platzgreift. Die Allemande ist bei den Wiener Tanzkomponisten in der Form zweiteilig (zwei Reprisen). Die Modulationsordnung ist in acht Fällen Tp T und fünf Fällen D T, in zwei Fällen Tv T. Die Periodenbildung geschieht bei Joh. Heinr. Schmelzer von einem zum anderen Takt, und zwar durch die für die ganze Periode Schmelzer charakteristische einfache Motivanreihung. Die Perioden der Allemande sind im Gegensatz zu anderen Tänzen Schmelzers nicht in einen Vorder- und Nachsatz gegliedert, vielmehr sind sie in der Regel ein Ganzes und meist taktweise in eine Anzahl von Motivphrasen geteilt. Typisch für die Allemande sind die häufig vorkommenden Schleifphrasen. Eine melodische Korrespondenz der beiden Teile ist selten anzutreffen. Wo sie vorhanden, beschränkt sie sich auf die Kopfphrasen, die übrigens auch im Verhältnis der Umkehrung zu einander stehen können. Die rhythmische Korrespondenz der beiden Teile drückt sich dagegen in einer fast vollständigen Isometrie d. h. in einer metrischen Symmetrie aus. Von den 15 Allemanden Schmelzers sind zwölf isometrisch angelegt, und zwar 10×10 (1), 8×8 (4), 7×7 (2), 6×6 (5). Da die Periodenbildung taktweise geschieht, kann man bei den übrigen, nicht isometrischen Allemanden 7×6, 10×11, 6×7, nicht von Einschiebseln oder Eliminierungen sprechen. In der Stimmführung unterscheidet sich die Allemande von den übrigen Tänzen dadurch, daß die Begleitstimmen oft motivisch-imitatorisch behandelt werden und daß in Nachahmung des französischen gebrochenen Klavierstils häufig komplementäre Rhythmen anzutreffen sind. Damit hängt eine Bevorzugung von synkopischen Bildungen zusammen. Zu erwähnen wäre noch, daß sowohl bei Schmelzer als auch bei den anderen Komponisten hie und da Allemanden mit direkt fugiertem Anfang anzutreffen sind.

Die Courante.

Die Courante ist ein alter französischer Tanz, der schon in der Sammlung Philidor in der Mitte des 16. Jahrhunderts im raschen Dreihalb-, Dreiviertel- oder Sechsvierteltakt nachweisbar ist (Böhme). Arbeau versteht unter Courante offenbar einen ganz anderen Tanz, da sie nach ihm im raschen C getanzt wird; sein Notenbeispiel stimmt damit überein.[2] Prüfer hat in dem Vorwort zu seiner Ausgabe von Scheins „Banchetto musicale" mit Recht auf die doppelte Entwicklung der Corrente (italienisch) und Courante (französisch) hingewiesen: „Die französische Form bewegte sich vorwiegend in punktierten Noten; ihr war der Auftakt und die Umkehr des Rhythmus im Tripeltakt eigentümlich ... An den Teilschlüssen und auch an anderen Stellen wird der Akzent auf die Arsis gerückt, wodurch folgende rhythmische Figur entsteht:

6/4 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. "

Dagegen ist Prüfer im Irrtum, wenn er den Namen Courante auf das der italienischen Form der Courante eigentümliche Lauf- und Passagenwert zurückführt. Vielmehr ist die Courante dem Wesen und Namen nach ein französischer Hupfauf oder Saltarello, wie aus Arbeaus Beschreibung

---

[1]) Es gibt auch auftaktlose Allemanden (W. 8); daher ist die Aufstellung von Wellesz von der unbedingten Auftaktigkeit der Allemanden zu berichtigen.

[2]) Czerwinski, Seite 10. Hier wohl versehentlich „2/4" statt C Takt.

zur Genüge hervorgeht. [1]) Die Courante ist bei Arbeau ein von seinem Vortanz losgelöster Springtanz. Ein Seitenstück dazu ist, daß Arbeau einen anderen isolierten Springtanz, den er in Tripeltakt notiert, die Volte, als eine provençalische Gaillarde (als Nachtanz der Pavane) erklärt.

Die Ausbildung des charakteristischen Courantenrhythmus erfolgte im 17. Jahrhundert. Der Grundrhythmus, aus dem sich alle späteren Rhythmen ableiten, ist der Sechsvierteltakt. Schein notiert alle seine Couranten im „Banchetto" in dieser Taktart, Peurl (Gantz newe Padoanen, 1625) im C 3-Takt. Posch notiert seine Couranten im Sechsviertel-, Sechshalb-, C 3 und 3-Takt und zwar teils mit, teils ohne Auftakt. Das Zeichen C 3 gebraucht auch Hammerschmidt (1639) und Joh. Staden für die erste seiner drei im II. Teil der „Ausgewählten Werke" aufgenommenen Couranten. Caspar Horn schreibt für seine Couranten (Parergon musicum, 1676) C 3/2 vor, ebenso Rosenmüller (Sonate da camera). Diedrich Becker notiert drei seiner Couranten in den „Frühlingsfrüchten" (1686) in 3; dasselbe Zeichen haben sämtliche Couranten im Kasseler Manuskript, ebenso eine Courante von Mersenne (1636). Die von Böhme zitierten Beispiele aus Praetorius' Terpsichore sind teils in Dreihalb, teils Sechsviertel notiert. Die Entwicklung des für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts charakteristischen Courantenrhythmus, der im Wechsel von ♩. ♪ ♩ und ♩ ♩. ♪ besteht und also die Zusammenziehung zweier Dreivierteltakte in einen Sechsvierteltakt rechtfertigt, scheint von dem Couranten-Sarabandenrhythmus auszugehen. Die Couranten des 16. Jahrhunderts haben in der Regel den Rhythmus 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 der auch in der Lauten- und Klavierliteratur des 16. Jahrhunderts maßgebend ist. Nur bei Schlüssen tritt dann die spätere Verschiebung auf: ♩. ♪ ♩ ♩ 𝅗𝅥 Schein schreibt die erste größere Hälfte seiner Couranten in der älteren Weise, während fünf oder sechs Couranten gegen Schluß des „Banchetto" den späteren Courantentypus haben. Die ältere Rhythmik zeigen auch die Couranten von Posch. Die des Praetorius haben den späteren Courantenrhythmus meist nur am Schluß, während allein die Courante-Sarabande im zweiten Teil (Sarabande ?) die späteren Courantenrhythmen hat. Die Umbildung des Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 in den bei Schmelzer vorherrschenden ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ ist bei Mersenne bereits vollzogen. Die Entwicklung und Ausbildung des charakteristischen Wechselrhythmus läßt sich auch choreographisch erklären. Die französische Tanzschule hatte die Courante derart ausgebildet, daß einem „Coupé" (Beugeschritt, der sich im Beugen aufrichtet), ein „pas de courante" (Gleitschritt, der vorher beugt und dann mit gehobenem Absatz vorschleift), folgt. Die Verteilung des Tanzschemas auf die Musik war nun folgende:

♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥
♪♪♪ | ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪

pas de coupé, pas de courante

Der Beugeschritt, dem tanzästhetisch etwas synkopisch Retardierendes innewohnt, hatte nun den Rhythmus ♩ ♩. ♪ immer mehr herausgebildet, während der „pas de courante" als Schreitschritt dem Rhythmus ♩ ♩. ♪ folgte.

Der Wechselrhythmus der Courante ist jedoch nicht, wie man etwa aus Prüfer entnehmen könnte, auf Frankreich oder französischen Einfluß beschränkt, sondern auch die italienischen Correnten zeigen ihn häufig, so Martino Pesenti in den „Correnti, Gagliarde e Balletti diatonici" (1645). (Torchi: „L'arte musicale in Italia"), der eine Courente im Dreivierteltakt notiert und folgenden Rhythmus bringt:

♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♩. ♫ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♩. ♫

Auch die Correnten „L'avogadrina" und „La capriola" von Biagio Marini (1620) zeigen Rhythmen wie 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 desgleichen eine Corrente von Radesca da Foggia und von Muti, solche wie ♩. ♪ ♩ ♩ 𝅗𝅥

Die Couranten Joh. Heinr. Schmelzers sind durchwegs zweiteilig mit zwei Reprisen. Als Taktvorzeichnung kommt in den Wiener Codices mit Ausnahme von zwei Fällen, in denen Dreihalb vorgeschrieben ist, durchwegs 3 vor, während in den Kremsierer Faszikeln auch einigemal der Dreivierteltakt vorgeschrieben ist. Auch die Schmelzerschen Couranten zeigen, daß der vorherr-

[1]) „Die Pas de Courante werden hüpfend gemacht, was, wie Sie wissen werden, weder bei der Pavane noch bei dem niedrigen Tanz der Fall ist." Eine entsprechende Erklärung gibt auch Praetorius: „Courranten haben den Namen a Currendo oder Cursitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff und nieder, gleich als mit lauffen im Tantzen gebraucht werden."

schende Rhythmus nicht der Dreihalb-, sondern der Sechsvierteltakt ist. Sie haben den vorerwähnten Courante-coupérhythmus markant ausgebildet. Freilich ist er nicht zu einem Schema erstarrt, die Rhythmen wechseln nicht regelmäßig, so daß sich häufig folgende Kombination ergibt: ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩. ♪ ♩. ♪ ♩ Wellesz hat demnach das Wesen der Courante nicht genügend erkannt, wenn er sagt: „Als Taktart herrscht der Dreihalbtakt allein und auch der Rhythmus zeigt eine Gebundenheit an das Schema ♩. ♪ ♩ ♩. ♪ ♩"

Die Unmöglichkeit der Annahme eines Dreihalbtaktes ist sofort klar, wenn man sich die Mensur des Courante-coupérhythmus vor Augen hält: ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ würde dann auf zwei Schritte zu tanzen sein und der besondere ästhetische Reiz des musikalischen Coupé ginge verloren. Schon Mattheson, zu dessen Zeit die Courante als Ballett- und Gesellschaftstanz durch das Menuett verdrängt war, hat den Rhythmus der Courante verkannt, wenn er im „Kern Melodischer Wissenschaft", § 83 (Seite 186), sagt: man verstehe „wo des Tripeltact simpliciter gedacht wird, blosserdings den 3/4 oder 3/2".

Die Couranten Joh. Heinr. Schmelzers haben in der Regel Auftakt; in einem einzigen Fall (W. 86) fehlt er. Der Auftakt ist in der Regel der auch bei der Intrada und Allemande vorkommende gleichtönige. Ausnahmsweise kommt in der Courante des „Rossballetts" (Contesa) der Minimaauftakt vor und zweimal ein Dreiachtelauftakt in „Nettuno e Flora" und den „Ariae Favoritae". Bei den Wiener Zeitgenossen Schmelzers finden sich dieselben Verhältnisse wie bei Johann Heinrich vor. Die beiden Couranten A. A. Schmelzers haben, wie die meisten seines Vaters, den typischen gleichtönigen Achtelauftakt, ebenso die eine der beiden Kremsierer Suiten Zachers, während die andere auftaktlos ist. Einen Achtelauftakt haben auch die Couranten Rittlers, die mit G. C. gezeichnete Suite und zwei Couranten der Kr.-Suiten Kaiser Leopolds; Viertelauftakt hat die Courante von Hugi und Zweiachtel- die des Baron Kielmannsegg. Die Couranten der anonymen Suiten sind gleichfalls fast durchwegs auftaktig. Vergleichsweise seien die Auftaktarten der Couranten bei einigen Vorgängern Schmelzers zusammengestellt. Ohne Auftakt: Praetorius, Schein, Mersenne, Posch, Staden, Froberger.

Viertel: Schmid Orgeltab. (1577), Staden, Schein, Posch, Froberger, Pesenti, Deni, Gaultier, Cassel.

Halbe: Praetorius, Melch. Franck, Posch, Froberger, Marini.
Zwei Viertel: Praetorius, Marini.
Drei Achtel: Froberger.
Zwei Viertel, ein Zweiachtel: Froberger.
Drei Sechzehntel: Cassel.

Der vorherrschende Rhythmus ist bei Schmelzers österreichischen Zeitgenossen der bereits erwähnte Wechselrhythmus, der auch dann hervortritt, wenn der Sechsvierteltakt in zwei Dreivierteltakte gestellt wird. Seltener kommen verwickeltere Rhythmen vor, wie an einer Stelle bei Poglietti, der folgenden Rhythmus bringt: ♩ | ♩. ♬ ♩. ♪ ♩. ♬ Hier neigt der erste Takt durch die Synkope tatsächlich zum Dreihalb; die darauf folgenden reinen Courantenrhythmen stechen desto markanter ab. Schmelzer enthält sich derartiger Komplikationen, die in höherem Maße nur bei Froberger auftreten. Den regelmäßigsten Periodenbau zeigen die Couranten Joh. Heinr. Schmelzers, sie sind wie die Allemanden durchwegs zweiteilig mit zwei Reprisen und zum allergrößten Teil isometrisch (von den 26 Couranten nicht weniger als 21). Dabei herrscht die 6 taktige Periode bei weitem vor (von 24 Couranten sind 16 6 taktig). An zweiter Stelle folgen 5-, 7- und 8 taktige Bildungen. Die nicht isometrischen Couranten sind derart gebaut, daß die zweiten Teile gewöhnlich nur einen Takt mehr haben als die ersten (5 × 6, 7 × 8). Sie lassen sich meist auf 6- oder 8 taktige Perioden mit Einschiebseln und Elimination zurückführen. Die Periodenbildung geschieht fast ausschließlich durch einfach sequenzlose Anreihung. Während die Allemande ihre Melodik von Takt zu Takt fortbildet, also innerhalb eines Teiles keine Untersätze erzeugt, sind die Perioden der Courante entweder von 2 zu 2 oder von 3 zu 3 Takten gebildet. Es wechseln aber auch 2- und 3 taktige Perioden miteinander.

Eine melodische Korrespondenz innerhalb der einzelnen Teile gibt es bei der Courante Schmelzers und der österreichischen Zeitgenossen im allgemeinen nicht, weil die Periodenbildung nach dem Prinzip der Anreihung geschieht. Ausnahmsweise sind aber derartige liedartige Formen vorhanden, so etwa in der Courante der „Arie Favoritae":



Der harmonisch modulatorische Bau der Courante wird durch folgende Zusammenstellung gekennzeichnet:

T—T: Joh. Heinr. Schmelzer (1).

Tv—T: Joh. Heinr. Schmelzer (2), Leopold Kr. (1).

Tp—T: Joh. Heinr. Schmelzer (3), A. A. Schmelzer (1), Zacher (1), Leopold (1), Kielmannsegg (1).

Tp—Tv: Joh. Heinr. Schmelzer (4), Poglietti (1).

D—T: Joh. Heinr. Schmelzer (20), A. A. Schmelzer (1), Zacher (1), Rittler (1), anonym (7).

Man sieht daher, daß das Schema D—T bei weitem überwiegt. Zwischenmodulationen treten selten und dann nur im ersten Verwandtschaftsgrad auf. Aus dem oben erwähnten Umstand, daß die Periodenbildung der Courante durch einfache Motivanreihung geschieht, erklärt sich auch der Mangel an melodischer Symmetrie zwischen den Perioden der einzelnen Teile der Courante. Wo eine solche ist, erstreckt sie sich in der Regel auf die Kopfphrasen oder Motivpartikel derselben. Im Gegensatz zur Allemande neigt die Courante zur Homophonie, gelegentlich sogar zur Homorhythmik. Es fehlen demnach auch bei der Courante die hie und da bei der Allemande auftretenden komplementären Rhythmen. Es wäre noch zu erwähnen, daß sämtliche Couranten der österreichischen Komponisten die typischen überhängenden Courantenschlüsse haben, die sich bekanntlich noch bis in die Zeit Bachs halten.

Die Sarabande.

Nach Böhme ist dieser Tanz kurz nach 1588 aus Spanien nach Frankreich, Deutschland und England gekommen. Böhme schließt dies aus dem Umstand, daß Arbeau die Sarabande noch nicht kennt. Auffallend ist jedoch, daß bei den spanischen Lautenisten des 16. Jahrhunderts die Sarabande nicht vorkommt, was darauf schließen läßt, daß sie ebenso wie die Chaconne und die Folia noch nicht hoffähig war, und nur vom niederen Volk getanzt wurde. Dazu stimmt auch das bereits öfter angezogene Zitat aus Cervantes „Vornehmer Küchenmagd": „Spielt nur Eure gemeinen Sarabanden, Chaconnen und Folieen." Auch in der Novelle „Geschichte eines Zigeunermädchens" (Preziosa) erwähnt Cervantes die Sarabande neben Sonetten, Romanzen usw. als einzigen Tanz. Jedenfalls ist die Sarabande um 1600 bereits europäisch bekannt. Shakespeare erwähnt sie in „Viel Lärm um nichts" bereits als einen Tanz „voll altfränkischer Feierlichkeit". Hiezu im Gegensatz steht der von Czerwinski zitierte Pierre de Lancre (Tableau de l'inconstance des mauvais anges et Demons, Paris 1613), der die Sarabande als einen „ebenso wollüstigen wie schamlosen Tanz" bezeichnet und von ihr behauptet, daß sie „die Courtisanen, die sich unter die Comödianten begaben, derart in den Theatern in Aufnahme gebracht hätten, daß fast kein junges Mädchen existiere, das diesen Tanz nicht mit vollkommener Fertigkeit aufzuführen verstände". Die Etymologie des Wortes scheint noch nicht ganz geklärt zu sein. Böhme hält es für arabisch-maurischen Ursprungs, da er in Ousley Oriental Collection II, 159 persisch-türkische Gesangstücke vorfand, die „Ser-a-band" und „Ser-a-bend" überschrieben sind. Diez leitet das Wort gleichfalls in Anschluß an Menage aus dem Persischen ab, wo „Serbend" eine Art Gesang heißen soll. Jedenfalls war die Sarabande während des ganzen 17. Jahrhunderts als spanischer Tanz anerkannt. So treten in dem Ballett „Concorso dell' Allegrezza universale", das 1666 in Wien zur bevorstehenden Ankunft der kaiserlichen Braut Margarita von Spanien gegeben wurde, eine spanische Dame mit ihrem Kavalier auf, die der Braut in Form einer Sarabande ihre Huldigung darbringen. J. S. Kusser[1]) bezeichnet eine Sarabande direkt als „L'Espagnol" und auch Mattheson spricht im „Neu eröffneten Orchester" die Volkszugehörigkeit der Sarabande aus, in dem er sie eine gravitätische „denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurze Melodie, welche allezeit den Tripel Tackt langsam geschlagen und zwey Reprisen hat" nennt, „welche zum Tantze à l'Espagnole mit Castagnietten dann zu einer singenden Ariette gar geschickt ist". Nach Feuillet und Taubert war die Sarabande ein „heroischer" Tanz, der von einem Tänzer oder einer Tänzerin mit Grandezza unter Kastagnettenbegleitung aufgeführt wurde.

Das Tempo der Sarabande war im allgemeinen, wie dies schon Shakespeare ausspricht, langsam. Nur in Italien scheint die alte Tradition der schnellen Sarabande weiterhin aufrecht geblieben zu sein. Im Kasseler Manuskript unterscheidet sich ein als „Sarabande italienne" bezeichnetes Stück von den übrigen Sarabanden; der Auftakt gibt dem Stück etwas belebtes; sie ist auch die einzige Sarabande in den Kasseler Suiten, die dreiteilig (8 × 16) ist. Daß Bassani eine seiner Sarabanden mit „presto" bezeichnet, heben bereits Wasielewski, Nef[2]) und Scholz hervor. Im allgemeinen ist das Tempo der Sarabande ein langsames. Dafür ist auch die Beschreibung des Affektes bei Mattheson charakteristisch. Dieser unterscheidet drei Arten der Sarabande, und zwar „zum Singen, zum Spielen und zum Tantzen. So hat dieselbe keine andre Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht, doch sind die Species darin unterschieden, dass sich die Tantz Sarabande in

[1]) Hans Scholz, Johann Sigismund Kusser, Leipzig 1911.

[2]) Die Rosenmüllerschen Sarabanden haben gleichfalls ihrer Thematik nach ein verhältnismäßig rasches Tempo.



engerer und doch dabey viel hochmüthigerer Verfassung befindet, als die übrigen ihres Geschlechts; dass sie keine lauffende Noten zulässt, weil die grandezza solche nicht leiden kan, sondern ihre Ernsthafftigkeit steiff und fest behält".

Die beiden bei Böhme abgedruckten Sarabanden des Praetorius Nr. 33 und 34 sind identisch. Diese Sarabande ist dreiteilig ohne vorgezeichnete, jedoch sicherlich ausgeführte Wiederholungen (8 : 8 : 4) und hat folgenden durchgeführten 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 ‖ demnach noch keinen typischen Sarabandenrhythmus. Auch Mersenne schreibt eine Sarabande: ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ *etc.* und es ist befremdend, daß noch Feuillet (1701) und nach ihm Taubert (1717) als Tabulatur der Sarabande den gleichen Hauptrhythmus bringt. Denselben Rhythmus verwendet auch Rosenmüller in einigen Sarabanden seiner „Sonate da camera".

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Sarabande mit ihrem strengen Rhythmus ihr Schema von den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ungemein verbreiteten „Folies d'Espagne" abgenommen hat. Es lautet ♩ ♩. ♪ | ♩ 𝅗𝅥 Dieses Schema zeigen unter anderem Sarabanden von Pezelius (1678), D. Becker (1686), Erlebach usw. Häufig und regelmäßig ist aber der Verzicht auf die strenge Durchführung des Rhythmus, wie dies vor allem in den Klaviersuiten Frobergers zutage tritt, da bei der französischen gebrochenen Schreibweise eine streng-rhythmische Durchführung natürlich gar nicht möglich ist. Von allen Tänzen des 17. und 18. Jahrhunderts hat die Sarabande den regelmäßigsten Aufbau. Sie besteht fast durchwegs aus zwei Teilen von je vier bezw. acht Takten. Seltener, bei Froberger hie und da auftretend, ist der dreiteilige Bau mit zwei Reprisen (8 × 16). Auf diesen regelmäßigen, verhältnismäßig kurzen Bau bezieht sich die Bemerkung Matthesons, der von einer „etwas kurzen Melodie" spricht. Diesen kurzen regelmäßigen Bau hat die Sarabande zweifellos aus ihrer spanischen Heimat, wo in der Volks- und Kunstmusik kurze, später als Ostinati verwendete Themen zur Grundlage der „Differencias" dienten. Freilich sind in der spanischen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts diese kurzen Tanz- oder Tanzliedsätze mit ihren späteren Gattungsnamen nicht bezeichnet, sondern tragen in der Regel als Aufschrift ihren Textanfang. (O guardame las vacas — absteigendes Tetrachordmotiv, Conde Claros.) Lehrreich ist die thematische Untereinanderstellung der Frobergerschen und anderer Klaviersuiten des 17. Jahrhunderts, die wirkliche Variationssuiten sind. Die Allemanden und Couranten sind dort meist 12 taktig, die Sarabande 8 taktig. Um die Achttaktigkeit herauszubringen, überspringt Froberger oft den 7., 8. und 9. Takt der Courante.[1])

Sowohl Joh. Heinr. Schmelzer als auch die übrigen Wiener Tanzkomponisten schreiben die regelmäßige oben geschilderte Sarabande. Alle Sarabanden, mit zwei Ausnahmen, beginnen volltaktig, eine Sarabande Zachers (Balletti à 5) und eine Rittlers (Aria à 4) haben eine Viertelnote als Auftakt. Auch bei Joh. Jos. Fux kommen Sarabanden mit Viertel- oder ♩. ♪ Auftakt vor. Während in der älteren Zeit (etwa bis 1670) die Notierung im Dreihalbtakte überwiegt, werden die späteren Sarabanden Schmelzers meist im ¾-Takt notiert.[2]) Als wichtigste Modifikationen des Sarabandenrhythmus kommen folgende Formen in Betracht:

1. ♩ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 (Schmelzer, Poglietti, Fischer, Hugl);
2. ♩ ♩. ♪ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 (Schmelzer, Zacher);
3. ♩ ♩. ♪ ♩. ♪ ♩ (Schmelzer, Leopold);
4. ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ (Schmelzer, Richter, Leopold);
5. ♩ ♩ ♩ ♩. ♪ ♩ (Hoffer);
6. ♩ | ♩. ♪♪♪ | ♩ ♪♪♪♪ (Rittler).

Dies ist natürlich nur eine beiläufige Aufstellung der verschiedenen Modifikationen, die wieder durch Punktierungen, Diminuierungen und Eliminationen verändert und miteinander gekreuzt werden. Zwischen dem typischen Sarabandenrhythmus und der Modifikation von 6. ist natürlich ein so großer Unterschied, daß im letzteren Falle nur das Tempo den Namen Sarabande rechtfertigt. Man kann speziell bei der Sarabande feststellen, daß die Rhythmik im Kleinen zahlreichen Varianten unterworfen ist, während der formelle Aufbau im großen stereotyp bleibt. Nicht weit vom Grundschema der Sarabande ist der Courantenrhythmus entfernt, der gleichfalls in den Sarabanden Joh. Heinr. Schmelzers vertreten ist. In diesem Falle unterscheidet sich die Sarabande von der Courante durch das Tempo, den fehlenden Auftakt und den fehlenden Cou-

---

[1]) Vergl. S. 62.

[2]) Hier wie im Menuett, Passepied und Canario ziehen die handschriftlichen Vorlagen mit Vorliebe zwei ¾-Takte zu einem ⁶/₄-Takt zusammen, was sich aus Nachwirkungen der Mensuralnotation erklärt.

rantenschluß. In einer großen Anzahl von Sarabanden wird sogar der Courantenrhythmus im engeren Sinn (pas de courante ♩. ♪ ♩ durchgeführt. Schließlich kommen auch unpunktierte Rhythmen vor, wobei allerdings zu bedenken ist, daß in der Praxis oft punktierte Rhythmen dort ausgeführt wurden, wo dies in der Notenvorlage nicht vorgeschrieben ist. Schließlich wäre noch eine Sarabande von Ferd. Tob. Richter zu erwähnen, deren Anfang gelegentlich der Besprechung dieses Komponisten mitgeteilt wird. Diese nähert sich bereits mit ihrem wenig plastisch durchgeführten Rhythmus der „Aria".

Der Aufbau der Sarabanden bei Schmelzer und den übrigen österreichischen Tänzekomponisten ist meist zweiteilig (8 × 8), in den selteneren Fällen dreiteilig (8 × 16). Den harmonisch-modulatorischen Aufbau zeigt nachstehende Übersicht:

T—T: Joh. Heinr. Schmelzer (2), Leopold (1), Richter (1).

Tv—T: Joh. Heinr. Schmelzer (10), A. A. Schmelzer (1), Leopold (1).

Tp—T: Joh. Heinr. Schmelzer (5), A. A. Schmelzer (5), Zacher (1), Leopold (1), Hoffer (1).

D—T: Joh. Heinr. Schmelzer (12), A. A. Schmelzer (1), Poglietti (1), Zacher (1), Hugi (1), Fischer (1), Leopold (1), Prinner (1), Ebner (1),
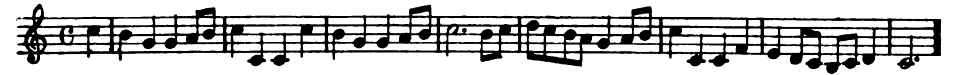
während die wenigen dreiteiligen Sarabanden teils D—D—T oder T—D—T haben. Die Periodenbildung besteht in einfacher Anreihung, doch sind gerade bei der Sarabande Teilungen der einzelnen Perioden in Vorder- und Nachsatz häufig. Dort, wo das strenge Sarabandenschema durchgeführt wird, ergibt sich eine Periodenbildung von zwei zu zwei Takten, in jenen Fällen aber, in denen der Sarabandenrhythmus nur in jedem zweiten Takt auftritt, eine genaue symmetrische Teilung der Perioden, ohne daß man jedoch von einer ausgesprochenen melodischen Korrespondenz innerhalb der beiden Teile sprechen könnte. Am häufigsten kommen melodische Korrespondenzen durch Wiederholung von Motiven oder Motivpartikeln in Vorder- und Nachsatz vor. Als eigenartiges melodisches Merkmal der Sarabande wäre noch die häufig vorkommende Tonwiederholung am Anfang zu verzeichnen, die vielleicht auf die „Folies d'Espagne" zurückzuführen ist.

Schließlich wäre noch zu bemerken, daß Joh. Heinr. Schmelzer eine einsätzige Sarabande als Variationsthema verwendet. (Upsala, Caps. 8 : 18.) Diese Sarabande wäre richtiger als Chaconne zu bezeichnen, da ihre Melodie auf dem als Ostinato verwendeten absteigenden Tetrachord beruht.

Die Gigue.

Die Gigue ist ein alter englischer Tanz, der nach Riemann bereits 1590 als komischer Solotanz erwähnt wird. Mayer-Lübke leitet das Wort von Giga (auch Geige) ab, was aber nicht nur „Schinken", sondern auch ein „unbeholfenes Mädchen" bedeutet, und es ist nicht ausgeschlossen, daß der Tanz mit dieser Wortbedeutung im Zusammenhang steht. Shakespeare erwähnt in „Was Ihr wollt" die Gigue in Verbindung mit der Gaillarde und Courante (1. Akt, III. Szene): Junker Tobias zu Junker Andreas: „Why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig, I would not so much as make water, but in a sink a pace." Im Fitzwilliam Virginalbook sind „Gigges" im Verhältnis zu den Pavans, Gaillards, Corantos und Almans in starker Minderheit; wo sie vorkommen, haben sie meist eine unstilisierte Form und kurze volkstümliche Themen. Von den vier im Virginalbook vorkommenden Giguen sind drei im geraden und eine im Tripeltakt. Charakteristisch ist ferner die „Nobodyes Gigge" von Farnaby, der schon dem Namen nach ein weitverbreitetes populäres Thema zugrunde liegt und die am Kontinent unter dem Namen „Pickelhering"[1]) verbreitet gewesen war.

Das Stück hat in Leoncavallos „Roland von Berlin" seine letzte Verwendung gefunden. Im Virginalbook lautet die Melodie, die in unausgebildeter Liedform gehalten ist, und in der Stampfrhythmen unverkennbar sind, folgendermaßen:



Von England hat Froberger die Gigue auf dem Umweg über Frankreich nach Deutschland gebracht und zwar bereits in der für diesen Tanz später charakteristischen fugierten Form mit der Umkehrung des Themas im zweiten Teil.

Matthesons „Vollkommener Kapellmeister" (Seite 227) unterscheidet vier Arten dieses Tanzes, doch scheint es, daß er bei dieser Aufzählung politische mit musikalischen Anschauungen zusammengemengt hat: „Die englischen oder die gewöhnlichen Giguen haben zu ihrem Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht, die welsche Giga, die nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen gebraucht wird, wovon auch ihre Benennung herrühren mag, zwingt gleichsam zur äußersten Schnelligkeit und Flüchtigkeit, doch mehrenteils

[1]) Zweifellos mit Beziehung auf die englischen Komödianten. Siehe auch Tappert „Sang und Klang aus alter Zeit".



auf eine fließende und keine ungestüme Art, etwa wie der glatt fortschießende Strompfeil eines Baches"; die canarischen Giguen nennt er hüpfend; die angeblich spanischen Louren, die Mattheson ebenfalls hieher zählt, gehören zweifellos nicht zur Familie der Gigue.

Als Hauptrhythmus der Gigue kommt bei Joh. Heinr. Schmelzer in Betracht $\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♬ ♩ ♪ |, der im $\frac{6}{4}$-Takt die Gestalt 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩ annimmt. Dieser Rhythmus begegnet auch in geteilter Form, indem oft nur der erste oder zweite Teil desselben verwendet wird; häufig kommen die eigentlichen Giguenrhythmen auch in Verbindung mit Courantenrhythmen vor. Dort, wo courantartige Schlüsse vorliegen, wird man nur durch den Auftakt, das Tempo und die Bewegung der Mittelstimmen die beiden Tänze voneinander unterscheiden. Ausnahmsweise kommt auch der im Virginalbook und bei Froberger vorhandene C-Takt vor. Ähnlich wie bei Joh. Heinr. Schmelzer sind die Rhythmen bei den anderen österreichischen Tanzkomponisten. Wo doppelchörige Giguen geschrieben werden, wie bei Johannes Fischer, wird der Rhythmus des Themas ganz farblos, wie überhaupt die Gigue weder einheitlich im Rhythmus noch im Metrum ist, und zwar aus dem Grunde, weil sich dieser Tanz nicht nach der homophon-melodischen, sondern nach der kontrapunktischen Seite hin entwickelt hat.

Im nachfolgenden sei eine Zusammenstellung der bei den Wiener Komponisten vorkommenden Taktarten und Auftakte gegeben:

1. $\frac{6}{4}$: Joh. Heinr. Schmelzer, Rittler, Leopold.
2. $\frac{6}{4}$: ♩ | Joh. Heinr. Schmelzer.
3. $\frac{12}{8}$: Joh. Heinr. Schmelzer.
4. $\frac{6}{8}$: Joh. Heinr. Schmelzer.
5. C: Joh. Heinr. Schmelzer.
6. $\frac{3}{4}$: Johannes Fischer.
7. $\frac{6}{4}$: ♩ ♩ | Hugi.
8. $\frac{6}{4}$: 𝄽 | Prinner, Richter.
9. $\frac{6}{8}$: ♫ | Ardespin.
10. $\frac{3}{4}$: ♪ ♩ | Hoffer.
11. $\frac{6}{4}$: ♪ ♩ | Hoffer.
12. $\frac{12}{8}$: ♪ | Hoffer.

Der Aufbau der Giguen bei Joh. Heinr. Schmelzer ist zweiteilig mit zwei Reprisen, nur ausnahmsweise herrscht Dreiteiligkeit vor, wie bei W. 23 (4 × 8). Die Perioden der beiden Teile sind in der Regel isometrisch und zwar überwiegen die 4 taktigen und 6 taktigen Perioden auch hier, doch gibt es auch 5-, 7- und 9 taktige Perioden. Der Aufbau geschieht hier ebenfalls durch motivische Anreihung. Melodische Korrespondenzen der Untersätze eines Teiles erscheinen nur in der Wiederholung von Kopfphrasen oder deren Bestandteilen. Der harmonisch-modulatorische Aufbau ist ähnlich wie bei den früher genannten Tänzen; das Schema D—T herrscht bei weitem vor, seltener Tp—T und Tv—T. Die einzige dreiteilige Gigue hat Tv—Dp—T.

Im ganzen und großen ist die Gigue bei Schmelzer und den österreichischen Komponisten vollständig homophon. Die sonst übliche polyphone Behandlung dieses Tanzes wirkt nur darin nach, daß in einigen wenigen Fällen polyphone Einsätze vorkommen; doch wird in der Regel nach zwei bis drei Takten der Satz wieder vollständig homophon. Umkehrungen des Themas im zweiten Teil finden nur ausnahmsweise statt.

Die Gaillarde.
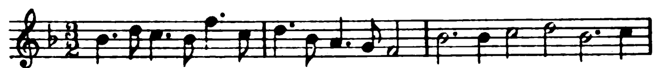
Von den älteren Tänzen ist es vor allem die Gaillarde, die sich am längsten in der Suite erhalten hat. Nach Mayer-Lübke stammt dieses Wort von „Galleus" (vom Gallapfel), tessinisch gay (Schößling, Keim), woran sich das provencalische galhart, französisch Gaillard, italienisch gagliarda (munter, üppig) anknüpft. Die Gaillarde ist ursprünglich der dem in geraden Takt stehenden Reigen als Gegensatz sich anschließende Nachtanz und wird in der älteren Zeit mit dem Saltarello identifiziert. Bei Praetorius rangiert die Gaillarde unter den Tänzen, „so auff gewisse Pass und Tritt gerichtet" sind, unter denen außer ihr die Padovane und der Passamezzo angeführt werden. Die letztgenannten beiden Tänze werden von Praetorius zur gegenseitigen Erklärung herangezogen, indem er vom Passamezzo sagt: „Und gleich wie ein Galliard fünff tritt hat und daher ein Cinque Pass genennet wird, also hat ein Passamezo kaum halb so viel Pass, als ein Galliard quasi dicas mezo passo." Mit dem von Praetorius sogenannten „Cinque Pass" hat es die Bewandtnis, daß die Galliardschritte derart gemacht wurden, daß zuerst das

linke, dann das rechte Bein, sodann wieder das linke und nochmal das rechte Bein gehoben wurde; auf fünf springt man hoch und auf sechs kommt man in die posture, die ruhige Stellung, die man auf den linken vorgesetzten Fuß überträgt, um bei eins umgekehrt mit dem rechten beginnen zu können.[1]) Da der Sprung auf fünf und das Niederfallen auf sechs als ein Pas gezählt wurde (Kadenz), ergaben sich in der Tanztheorie eigentlich nur fünf Schritte, und es wurde die Galliarde allgemein meist nur als „cinq pas" bezeichnet.

Sämtliche ältere Gaillarden sind im Tripeltakt gehalten und meist nur mit 3 oder mit C 3 notiert.

Bei Joh. Heinr. Schmelzer kommen zwei rhythmische Typen der Gaillarde vor. Außer Gaillarden im Tripeltakt schreibt er solche im C-Takt (in raschem Tempo), eine Erscheinung, die auch bei anderen Tänzen häufig vorkommt (Saltarello, Menuett). Es ist charakteristisch, daß Joh. Heinr. Schmelzer Gaillarden sowohl im Tripel- als auch im geraden Takt schreibt, während Andreas sämtlichen Gaillarden den Dupeltakt gibt. Wir haben es hier, wie beim Saltarello und Tortillione, mit der Erscheinung zu tun, daß diese ursprünglichen Tripeltakttänze ihren Charakter gänzlich verloren haben und nur das schnelle Tempo an ihre ehemalige Verwendung als Nachtanz noch erinnert.

Joh. Heinr. Schmelzer schreibt in seinen Gaillarden im Tripeltakt immer Dreihalbtakt vor und zwar in der Regel auftaktlos, ausnahmsweise mit zwei Vierteln als Auftakt. Der Rhythmus der Gaillarde ist bei ihm insofern ein wenig kompliziert, als sich Verschmelzungen des Courantenrhythmus ($^6/_4$) mit Rhythmen von punktierten Vierteln des Dreihalbtaktes ergeben. Man vergleiche z. B. folgenden Gaillardenanfang (W. 90):



in dem beide Rhythmen miteinander verbunden sind. Aus dieser Verschmelzung der Modi ergibt sich oft ein schwankendes rhythmisches Bild, das noch dort verstärkt ist, wo in der Oberstimme der eine Rhythmus, in den Mittelstimmen der andere vorherrscht. Hiezu kommt, daß Schmelzer in der Gaillarde oft Synkopierungen auf dem schwachen Taktteil liebt, wodurch die rhythmischen Schwankungen bei diesem Tanze um so größer werden.

Ein weitaus einfacheres Bild ergibt die Dupeltaktgaillarde der beiden Schmelzer; merkwürdigerweise herrscht hier neben den 6 taktigen hauptsächlich die kurze 3 taktige Periode vor. Obligatorisch ist ein Achtel als Auftakt. Der Hauptrhythmus besteht in punktierten Achteln, die fast überall durchgeführt sind. Sämtliche Gaillarden der beiden Schmelzer sind zweiteilig mit zwei Reprisen, der modulatorische Aufbau ist so einfach als möglich, es herrschen die Schemen D—T und Tp—T vor. Ähnlich wie die binäre Gaillarde ist übrigens auch der Saltarello und der Tortiglione mit dem Unterschied, daß diese beiden Tänze meist auftaktlos sind; doch kommen auch Auftakte von einem Achtel vor. Der durchgeführte Rhythmus bei der geradtaktigen Gaillarde und dem Saltarello ergibt meist vollständige rhythmische Korrespondenzen zwischen den einzelnen Teilen.

Die Chaconne.

Die Chaconne ist sowohl der Etymologie des Wortes[2]), als auch der Tradition nach spanischer Herkunft und wird bereits bei Cervantes als wirklicher Tanz erwähnt.[3]) Da schon bei den spanischen Lautenmeistern die späteren charakteristischen Ostinatothemen verwendet werden, so wird man den Spaniern das Verdienst zusprechen müssen, den Ostinato in die Kunstmusik eingeführt zu haben. Freilich sind die Ostinati der spanischen Lautenisten des 16. Jahrhunderts noch keine Baßostinati, da der Lautensatz keine deutliche Stimmenscheidung kennt. Speziell das später in der venezianischen Oper verwendete absteigende Tetrachordmotiv findet sich bereits bei den Spaniern des 16. Jahrhunderts unter dem Namen: „O guardame las vacas." Dies scheint ähnlich wie die Romanze „Conde Claros" eine so allgemein beliebte Melodie gewesen zu sein, daß man es später im 17. Jahrhundert, als es durch den Monodisierungsprozeß zu einem Baßthema umgestaltet worden war, als die eigentliche „Chaconne" bezeichnete. Ein zweiter Chaconnenbaß ist das gleichfalls ungemein häufig verwendete Thema



[1]) Vergl. Bie, „Der Tanz", S. 147.

[2]) Von altkastil. Cascuno, ital. Ciascuno, ciascuna (quisquis unus), vielleicht eher Gassenhauer, nicht „immer dasselbe" wie Riemann vermutet. (Musiklexikon.) Vgl. ferner Oppel im Bachjahrbuch 1918.

[3]) „Die vornehme Küchenmagd" in der oben angeführten Stelle, ferner:
„Ja, der Reigen der Chacone,
Ist des Lebens heitre Krone.
Eine köstliche Bewegung,
Wird dem Körper hier geboten
Und die trägen Glieder fühlen
Der Erschlaffung sich entnommen."



das durch Modifikationen die verschiedensten Gestalten, unter anderen hauptsächlich auch die des absteigenden Doppelquartmotivs [Notenbeispiel] erhält. Daß es als ein typisches Chaconnenthema angesehen wurde, beweist eine Kantate Fr. Negris aus dem Jahre 1635, in der das Thema ausdrücklich als „Aria della ciaconna" bezeichnet wird.

Riemann hält es für fraglich, ob Chaconne und Passacaglia jemals wirkliche Tänze gewesen sind. Gegen ihn sprechen nicht nur die oberwähnten Stellen bei Cervantes, sondern auch die Ballette Lullys und Schmelzers, in denen die Chaconnen selbstverständlich getanzt wurden. Außerdem definiert Walther die Chaconne folgendermaßen:

„Chaconne ist eigentlich ein Tantz und eine Instrumentalpiece, deren Bass-Subjectum oder Thema gemeiniglich aus vier Takten in $^3/_4$ bestehet, und solange als die darüber gesetzte Variationes oder Couplets währen, immer obligat bleibet. (Es kann aber auch das Basssubjectum selbst diminuieret und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden, so dass z. B. anstatt vorige vier Tacte in der Veränderung 5 oder 6 daraus gemacht würden.) Hernach findet man auch dann und wann in Vokal-Sachen dergleichen Compositions-Art angebracht, welche, wenn sie nicht allzulange währet, immerzu noch Liebhaber findet; wenn aber gantze und lange Stücke auf solchen Fuss gesetzt werden, ist's verdriesslicher anzuhören, weil die Sänger wegen ihres Ambitus nicht so viel Veränderungen als die Instrumentisten machen können. In solcher Art Stücken geht man offt aus dem Modo majori in den Modum minorem & vice versa, und lässet, wegen der Obligation, vieles mit einfliessen."

Den Unterschied zwischen Chaconne und Passacaglia formuliert Walther folgendermaßen:

„Passacaille ist eigentlich eine Chaconne. Der gantze Unterschied besteht darin, dass sie ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie mattherziger (zärtlicher) und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werden die Passecaillen fast allezeit in den Modis minoribus, dass ist in solchen Tönen gesetzt, die eine weiche Terz haben."

Mattheson („Vollkommener Capellmeister", S. 232) nennt zwar die Passecaille eine Schwester der Chaconne, macht aber doch einen Unterschied zwischen ihnen, „über den man nicht so leicht hinwischen kann". Die vier Merkmale sind folgende: „daß die Chaconne bedächtiger und langsamer einhergehet, als die Passecaille, n i c h t u m g e k e h r t; dass jene die grossen Tonarten, diese hergegen die kleinen liebet; dass die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entstehet; und endlig dass die Chaconne ein festes Bassthema führet; welches ob man gleich zur Veränderung und aus Müdigkeit, bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen die Passecaille sich an kein eigentliches Subjekt bindet und schier nichts von der Chaconne behält, als das blosse, doch um etwas beschleunigte Mouvement. Welchen Umständen nach man billig der Passecaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Ursache hat." Übrigens erklärt auch Mattheson die Chaconne als einen Tanz, indem er sagt: „Die Chaconne wird gesungen und getanzt bisweilen zu gleicher Zeit."

Daß die Matthesonschen Unterscheidungen zwischen Chaconne und Passacaglia unrichtig sind, wurde bereits vielfach bemerkt. Es finden sich sowohl Chaconnen in bewegtem Tempo, als auch Passacaglien im Adagio (Schmicerer), ebenso Chaconnen in Moll und Passacaglien in Dur. Auch die Anschauung Matthesons, daß die Passacaglia „kein eigentliches Subjectum" hat, ist nicht immer richtig. Die einzige bei Schmelzer vorkommende Passacaglia hat einen richtigen, allerdings nur zweimal durchgeführten Ostinato. Daß ein Unterschied zwischen Chaconne und Passacaglia in den weitesten Musikerkreisen des 17. Jahrhunderts nicht gemacht wurde, dafür spricht eine Chaconne von Albertini, die die Unterbezeichnung „Pasagaglio" führt.

Joh. Heinr. Schmelzer schreibt zweierlei Arten von Chaconnen. Der größte Teil seiner in den Ballettsuiten vorkommenden Tänze dieser Art ist analog den übrigen Tänzen gebaut, nämlich zweiteilig mit zwei Reprisen, während eine einzige Chaconne (W. 43), „Serenada in Mascara denen hoff Damas zu Ehren" (1669), einen wirklichen Variationsostinato aufweist. Sämtliche übrigen Chaconnen haben keinen eigentlichen Ostinato, sondern, wenn man schon etwas ostinatoartiges aus diesen Tänzen herauslesen will, einen „quasi ostinato", der in der kräftigeren und charakteristischeren Führung des Basses besteht. Um das Tonalitätsmoment gleich hier zu besprechen, so stehen die Chaconnen Joh. Heinr. Schmelzers bis auf eine einzige („La bella Zingara") in Dur, die des A. A. Schmelzer bis auf eine in Moll. Die Chaconne-Passacaglia von Albertini steht in A-Moll, alle übrigen mir vorliegenden Chaconnen in Dur. Der herkömmliche Tripeltakt wird in sämtlichen Chaconnen angewendet. Die Form der einzigen Variationschaconne Schmelzers ist eigentlich nur eine Erweiterung der erwähnten von Schmelzer meist gebrauchten Reprisenchaconne. Das Reprisenmäßige macht sich schon in der normalen Modulationsordnung D T oder Tv T geltend. Wird also ein Reprisentanz schematisch so dargestellt: $A + B$, so kann man die Reprisenchaconne etwa so bezeichnen: $(A + B) + (A_1 + B_1) + (A_2 + B_2)$, wobei unter $A + B$ die Bässe, unter dem Index die Melodievariation zu verstehen sind.

Die Variationschaconne verwendet Schmelzer ähnlich wie Biber, hauptsächlich als violinistische Form.[1])

Aus der knappen Form der Reprisenchaconne erklärt sich auch die Form der meisten großen Variationschaconnen, sofern hier in der Regel jede Variation einmal wiederholt wird. Hiebei kann die Wiederholung bloß vorgezeichnet (Hugi), aber auch ausgeschrieben sein (Ciaconna à 3 chori, anon.).

Manchmal wird die Repetition in chorisch angelegten Chaconnen für chorische Beantwortungen benützt, wie in einer Chaconna à 7 von Rittler. Aus der Form der Reprisenchaconne scheinen sich auch die häufigen zweiteiligen Ostinatothemen zu erklären, die neben den kurzen einfachen Themen hie und da vorkommen. So verwendet A. A. Schmelzer in einer Mischform (Sarabande, Chaconne) zwei derartig zusammengesetzte Ostinatothemen, die je zweimal kongruent vorgetragen werden:



Außer derartigen zusammengesetzten Ostinati werden ganz kurze prägnante Themen gebraucht, die die harmonischen Fundamentalschritte angeben. So lautet das Thema der Ciaconna à 3 chori, das eine Modifikation der „aria della Chaconna" ist, folgendermaßen:



Diese kurzen Themen werden meist in der von Walther geschilderten Art diminuiert und verändert, wobei nicht nur melodische, sondern auch, wie in der genannten dreichörigen Ciaconne, vollständige tonale Veränderungen vorgenommen werden, die sich nach dem Aufbau des Stückes im großen richten. In der dreichörigen Chaconne ist das modulatorische Schema: T—D—S—T. Das Thema wird vollständig transponiert. Natürlich sind bei einer chorischen Chaconne die Variationsmöglichkeiten bedeutend gesteigert, von denen auch ausgiebig Gebrauch gemacht wird. Vollständig frei durchgeführt ist der Ostinato der Chaconne von Albertini. Hier ist tatsächlich kein eigentliches „Subjectum" vorhanden und der Ostinatocharakter des Themas kommt mehr in der plastischen Führung des Basses, in der willkürlichen Wiederholung von bloßen Motivschritten zum Ausdruck. Wenn von den Chaconnen gesprochen wird, ist meist nur von den Bässen, seltener von den Rhythmen der Melodie die Rede. Schmelzer bevorzugt bei den Chaconnen meist punktierte Viertel oder Sarabandenrhythmen. [2]) Häufig kommen auch Synkopenbildungen über den Takt vor.

Das Menuett.

Die Herleitung des Wortes Menuett ist zweifelhaft, doch scheint es, daß das Wort stammhaft mit dem alten Amener zusammenhängt, wofür auch die Tradition spricht, welche diesen Tanz aus dem Branle Poitou ableitet. Da auch Ecorcheville den Amener mit dem Poitou identifiziert und die Tabulatur des Poitou bei Arbeau eine ländliche Melodie im Tripeltakt ist, so wäre ein Zusammenhang mit der alten Branleform hergestellt. Das Menuett entwickelt sich jedenfalls in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und gewinnt hier ähnlich wie später der deutsche Tanz in Deutschland eine dominierende Stellung. Dabei werden nicht selten nach dem Vorbild Lullys zwei Menuette hintereinandergestellt, von denen das zweite zu dem ersten im Verhältnisse eines Alternativsatzes steht, der sich häufig durch dreistimmige Führung gegen den zwei- oder mehrstimmigen Hauptsatz abhebt: Trio. Diese Gewohnheit nimmt immer mehr überhand und artet insofern aus, als später nicht nur zwei, sondern häufig mehrere Menuette hintereinander in die Suite aufgenommen werden.

Die Einbürgerung des Menuetts in Deutschland hängt mit dem Eindringen Lullyscher Ballettmusik zusammen. Bei Joh. Heinr. Schmelzer findet sich das Menuett fünfmal und zwar einmal in einem undatierten Ballett und je einmal in den Jahren 1671, 1672, 1674 und 1675, demnach um die Zeit, in der der Einfluß des französischen Ballettes merkbar zu werden beginnt. Das Menuett kommt bei ihm in zwei Mensuren vor und zwar in ₵- und im 3 (3/4) Takte. Eigentümlich ist, daß Schmelzer die vier im ₵-Takt notierten Tänze als „Minue", den einzigen im Tripeltakt gehenden Tanz, der chronologisch der letzte ist, als „M i n u e t t" bezeichnet. Dieses einzige wirkliche Menuett bei Joh. Heinr. Schmelzer zeigt Sechsvierteltakt, der sich jedoch ohne Schaden auf Dreiviertel reduzieren läßt. Von den vier Menuetten in ₵ haben zwei den Auftakt einer Viertelnote, eins zwei Achtel als Auftakt, ein Stück ist auftaktlos. Der Auf-

[1]) So ist im Kremsierer Archiv eine derartige Chaconne über das absteigende Tetrachord vorhanden, in der nur die Violinstimme vollständig ausgeschrieben, der Ostinato aber ein- für allemal notiert ist. Auch die oben genannte Ballettchaconne ist instrumentaltechnisch erdacht und mit violinistischen Passagen durchsetzt (Oktavsprünge, 5. Lage usw.).

[2]) Ebenso Muffat, Flor. I, Nr. 39, dessen Chaconne eine Reprisenchaconne ist.



takt ist in der Regel durchgehend (auch in der Reprise), jedoch kommen Modifikationen, rhythmische Teilungen der Viertelnote in zwei Achtel (W. 78) vor: Die Form des geradtaktigen Menuetts ist zweiteilig (in drei Fällen) oder dreiteilig bei zwei Reprisen (ein Fall). Natürlich ist in der dreiteiligen Form, wie bei allen Tänzen, die zweite Reprise zweiteilig (8 : 16). Die Melodiebildung geschieht durch einfache Anreihung meist von zwei zu zwei Takten. Die Modulationsordnung ist Tp—T, D—T, Tv—T, Tv—Tp—T. Eine melodische oder auch nur rhythmische Korrespondenz einerseits innerhalb der Reprisen, anderseits zwischen den beiden Teilen kommt nur gelegentlich vor.

A. A. Schmelzer verwendet im allgemeinen die Schreibweise „Minuett", in einzelnen Fällen aber auch schon „Menuett" Während bei Joh. Heinr. Schmelzer die Periodenbildung durch einfache Anreihung geschieht, geht die Entwicklung bei A. A. Schmelzer in dem Sinn weiter, daß die Perioden im Sinne des quadratischen Prinzips immer symmetrischer werden. Die Taktart des Menuetts bei Andreas Anton ist ausschließlich der Sechsviertel- bezw. der $\frac{6}{4}$-Takt, unter den sich alle scheinbar vertrackten Taktbildungen, wie sie Wellesz annimmt, unterordnen lassen. Daß die folgende Menuettmelodie, die bei A. A. Schmelzer so notiert ist:
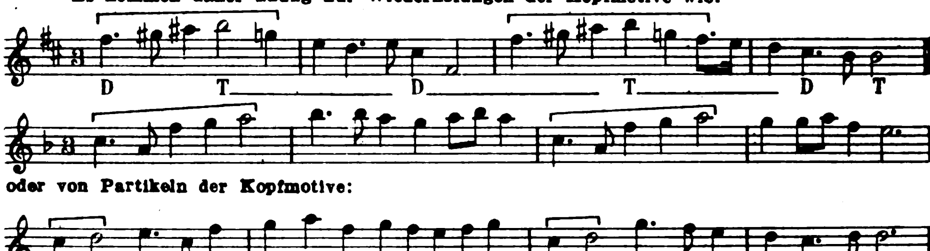


nicht aus Mischungen von $\frac{6}{2}$ und $\frac{3}{2}$ besteht, sondern sich zwanglos in die $\frac{6}{4}$-Mensur übertragen läßt



ist klar, wenn man sich durch die Setzung der Taktschritte, die lediglich Orientierungszwecken dienen, nicht beirren läßt. Daß die originale Taktstrichsetzung nicht maßgebend ist, geht schon daraus hervor, daß die Kopfphrase im Vordersatz Auftaktcharakter, im Nachsatz Niederschlagscharakter haben würde, was bei diesem ausgesprochen symmetrischen Liedsätzchen unnatürlich wäre. Man beachte ferner das punktierte Viertel im zweiten Takt, das ein Charakteristikum des Menuetts ist. Wie dieses lassen sich alle anderen Menuette Andreas Schmelzers auf Dreiviertel reduzieren. Die Menuette A. A. Schmelzers sind teils zwei-, teils dreiteilig mit zwei Reprisen, doch herrschen die zweiteiligen (15 Fälle) gegenüber den dreiteiligen (6 Fälle) vor. Die modulatorische Anordnung ist bei den zweiteiligen T—T (1), Tv—T (9), D—T (3), Tp—T (2), bei den dreiteiligen: T—D—T, D—Tp—T, Tv—D—T, Tv—(D), S—T, Tp—Tv—T und T—Tp—T. Bei den dreiteiligen Menuetten hat der zweite Teil der zweiten Reprise durch die Betonung der Subdominante Codacharakter.
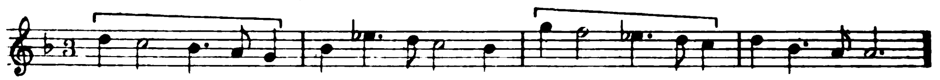
Die Periodenbildung bei Andreas Anton Schmelzer beruht auf dem quadratischen Prinzip; das heißt, die Menuette weisen die Taktzahl 4 : 4 (zweiteilig) oder 4 : 8 (dreiteilig) auf. Die Periodenbildung geschieht von zwei zu zwei Takten. Entsprechend der metrischen Symmetrie ist bei Andreas im Gegensatz zu Johann Heinrich auch eine rhythmische und melodische Symmetrie zu konstatieren. Die melodische zeigt sich vor allem darin, daß innerhalb der einzelnen Teile der „Liedtypus" immer mehr zum Vorschein kommt, während bei Johann Heinrich die ersten Teile des Menuetts nur Motivanreihungen haben. Dabei kann natürlich bei den 4-taktigen, oft nur embryonalen Perioden ein melodischer Gedanke nicht zu Ende durchgeführt werden, da nach dem zweiten bezw. vierten Takt in der Regel kadenziert wird.

Es kommen daher häufig nur Wiederholungen der Kopfmotive wie:

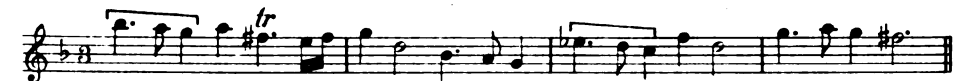


oder von Partikeln der Kopfmotive:

In anderen Fällen zeigt sich die liedartige Symmetrie des ersten Teiles in der Motivwiederholung in anderer Tonlage:
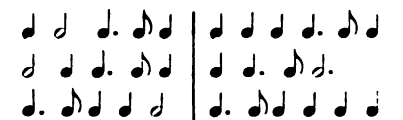


oder Wiederholung von Motivpartikeln in anderer Tonlage:



im einzelnen Fall auch in Intervallenumkehrung des Kopfmotive:



Die Mittelteile der dreiteiligen Menuette sowie die Schlußsätze zeigen Anreihungsperioden. Bei A. A. Schmelzer haben sie auch eine symmetrische Anlage, rhythmische Korrespondenzen zwischen einerseits Vorder- und Nachsatz der einzelnen Teile, anderseits der Teile untereinander. Die rhythmische Korrespondenz erklärt sich durch die Beibehaltung der charakteristischen rhythmischen Figuren. Die vorherrschenden rhythmischen Figuren sowohl bei Andreas Schmelzer als auch bei den übrigen österreichischen Komponisten sind folgende:



Wie man aus dieser Zusammenstellung sieht, tritt der erste Typus, der bereits die charakteristische Menuettfigur mit der Betonung des zweiten schwachen Satzteiles aufweist, immer stärker hervor. Die anderen österreichischen Komponisten schreiben ganz ähnliche Menuette wie Andreas Schmelzer.

Der Passepied.

Dieser Tanz stammt der Tradition nach aus der Bretagne. Bei Arbeau, der ihn auch „Triori" nennt, ist der Passepied ein nach einer bestimmten Provinz benannter Branle, ähnlich wie der Branle von Malta, Poitou u. a. Auch Praetorius nennt seine beiden „Passepiedz" „de Bretagne" und erklärt diesen Tanz in seiner Interpretation: „Aus Britanien, wird Passepied genennet, dass man in solchem Dantze einen Fuss über den anderen schlagen und setzen muss." Sowohl bei Arbeau, als auch bei den meisten Komponisten am Anfang des 17. Jahrhunderts ist der Passepied noch im geraden Takt notiert. Der von Praetorius mitgeteilte (Nr. 25) Passepied, der ein zweiteiliges hübsches französisches Tanzstück ist (ohne Auftakt, 6 : 5), scheint der beliebteste Passepied im Anfang des 17. Jahrhunderts gewesen zu sein, denn dieselbe Melodie kommt auch in der Sammlung Philidor (Tome 1.)[1]) und bei Mersenne im Jahre 1636 vor. Noch im Kasseler Manuskript begegnet ein Passepied (Les Passe-pieds d'Artus), der aus einem intradenmäßigen 6 taktigen freien Satz im ¢ mit Auftakt besteht, an den sich ein langsamer, im $\frac{3}{4}$-Takt notierter Satz anschließt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde dieser bretonische Branle in Frankreich umstilisiert und, ähnlich wie man bei Schmelzer die Entwicklung des Menuetts aus einem Tanz im Dupeltakt in einen solchen im Tripeltakt beobachten kann, wurde auch der Passepied ein Tanz im Tripeltakt. Brossard[2]) (Dictionaire 1695) vergleicht den Passepied mit dem Menuett und bezeichnet ihn als im Tempo etwas rascher und lebhafter als jenes. Mattheson charakterisiert den Affekt dieses Tanzes folgend:

„Sein Wesen kömmt der Leichtsinnigkeit ziemlich nah... Inzwischen ist es doch auch eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhasstes oder missfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reitz dabey nicht verlieret."

Ähnlich wie das Menuett wird auch der Passepied gegen Ende des Jahrhunderts in mehrfacher Zahl in der Suite gebraucht und ist meist nur durch das schnellere Tempo vom Menuett unterschieden. Die beiden Schmelzer verwenden keine Passepieds; dagegen kommt dieser Tanz bei Hoffer einigemal vor. Er steht im $\frac{3}{4}$-Takt, ein Viertel als Auftakt.

---

[1]) Vergl. Ecorcheville: „Vingt Suites d'Orchestre."

[2]) Auch Mattheson vergleicht im „Neu eröffneten Orchestre" (Cap. IV., § 45) den Passepied mit dem Menuett, indem er sagt: „Passepieds sind eine Art gar geschwinder Menuetten, darum sie auch den $^3/_8$ oder $^6/_8$ Tact erfordern, und 3 bis 4 Reprisen admittieren, sie sind bloss zum Tantzen gemacht und fangen gemeiniglich mit des Aufschlages letztem Achtel an. Wenn die Anzahl der Tacte in einem Passepied nur gerade ist, so hat es schon seine Richtigkeit. Die dritte Reprise pfleget auf die Art wie die dritte in dem Rigaudon kurtz und tändelnd eingerichtet zu werden." Die von Mattheson angeführte Form kommt bei den österreichischen Komponisten nicht vor.



Sämtliche Passepieds sind dreiteilig mit zwei Reprisen. In einem Falle (Arsace) ist der Passepieds in Rondoform gehalten (A B A C). Die Korrespondenz der einzelnen Sätze untereinander sowie der einzelnen Teile ist teils melodisch, teils nur rhythmisch. Bei Hoffer kommen bereits liedartige Bildungen vor, wie sie sich um 1700 auch in den anderen Tänzen immer stärker herausbilden.

Der Rigaudon.

Der Rigaudon ist ein gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich modern gewordener Tanz, der der Tradition nach aus der Provence stammt. Mattheson schreibt über ihn im „Vollkommenen Capellmeister“:

„Die Melodie des Rigaudon, zum Spielen oder zum Singen und Tanzen gebraucht, ist meines Erachtens eine von den artigsten. Ihre Eigenschaft besteht in einem etwas tändelnden Schertz. Von Italienern wird der Rigaudon offt zu Schluss-Chören in dramatischen Sachen, von den Frantzosen aber zu absonderlichen Oden und ergetzlichen Arietten im Singen gebraucht ... Dieser Tantz hiess vor Alters in welscher Sprache nur Rigo, welches einen Fluss oder Strom bedeutet, und ich fand wirklich, dass er bey den Seeleuten sehr gäng und gäbe ist.“

Im „Neu eröffneten Orchester“ (Cap. IV, § 42) gibt Mattheson auch die Form dieses Tanzes an und sagt:

„ist ein lustiger auch in gerader Mensur bestehender Tantz, bey Rejoissancen und grotesques Ballets gebräuchlich. Ihr Tact ist C. Hat aber insgemein 3 biss 4 Reprisen, wovon die dritte gantz kurz und badine zu seyn pflegen.“

Die von Mattheson vorgeschriebene Form des Rigaudon findet sich schon bei Mersenne (1636), ein Dacapo-Stück, mit der Form A B C A. Doch wird das Ritornell am Schluß nicht wörtlich, sondern ein wenig verändert gebracht. Die Perioden dieses Stückes bestehen bis auf die dritte, welche 6 taktig ist, aus acht Takten. Da die meisten Rigaudons um 1700 zweiteilig sind (mit Ausnahme der beiden Rigaudons in Muffats Flor. II. und dem unten genannten Hofferschen, die die Matthesonsche Vierteiligkeit aufweisen), so ist es leicht möglich, daß der Mersennesche Rigaudon das Vorbild Matthesons war.[1]

Die Taktart des Rigaudons ist C oder ¢ mit $^1/_4$ Auftakt, doch kommt auch ein Achtel (Muffat) oder Sechzehntel (Rameau, Fischer) vor.

Die beiden Schmelzer schreiben keine Rigaudons. Dafür ist dieser Tanz bei Hoffer und Ardespin vertreten.

Der Hauptrhythmus des Rigaudons ist: C ♪ | ♩ ♩ ♩. ♪ |

Der charakteristische Rhythmus besteht demnach in der Verbreiterung des dritten Taktteiles (im $^4/_4$-Takt), auf den man auch die im Allabreve-Takt notierten Rigaudons zurückführen kann. Die Rigaudons von Hoffer und Ardespin sind teils zwei-, teils dreiteilig mit zwei Reprisen. Nur der Hoffersche Rigaudon aus dem Ballett Nr. IV (1694) hat die von Mattheson vorgeschriebenen vier Reprisen. In der Periodenbildung herrscht die Vierteiligkeit vor und entsprechend der metrischen Symmetrie auch eine melodische. Dort, wo keine melodische Korrespondenz vorhanden, herrscht in der Regel eine rhythmische, wie in dem Rigaudon Ardespins zum Segreto d'Amore. Der modulatorische Aufbau ist von dem der anderen Tänze nicht verschieden und bevorzugt meist in den zweiteiligen Formen D—T, in den vierteiligen herrscht T—D—T—(Sp)—T.

Die Bourrée.

Diesen Tanz kennt Arbeau nicht; aus welchem Grunde Czerwinski sein Aufkommen in Frankreich in das Jahr 1587 ansetzt, ist mir unbekannt.

Nach Rousseau stammt die Bourree aus der Auvergne und kommt mit dieser Bezeichnung schon in der Collection Philidor vor. Vielleicht war auch die Bourrée einer der provinziellen Branles und hat sich aus einem dieser von Arbeau beschriebenen Reigentänzen entwickelt. Mattheson[2]) beschreibt sie folgendermaßen („Neu eröffnetes Orchestre“, Cap. IV, § 43):

„Bourée hat ordentlich einen Vierviertel Tact und deren 4 in der ersten und 4 in der andern und letzten Reprise, dafern sie zum Tantzen destiniret, sonst nimmt man sich liberté. Sie haben übrigens ein dactylisches Metrum, so dass gemeiniglich auf ein Viertel zwey Achtel folgen, und der Anfang mit dem letzten Viertel des Aufschlages gemacht wird, welches Viertel im Abschnitt, wo die Reprise ist, wie auch am Ende abkürtzet werden muss“ ....

Das Chemnitzer Musiklexikon (1749) zählt die Bourrée zu den langsamen französischen Tänzen und stellt sie mit dem Menuett und der Courante als dritten Fundamentaltanz auf. Bei

[1]) Dies geht auch aus einer anderen Stelle bei Mattheson hervor, in der er den Rigaudon als Zwitter zwischen Gavotte und Bourrée bezeichnet und von dem dritten Teil des Rigaudon verlangt, er müsse sich in einer tieferen Klangregion als die anderen bewegen, „damit das folgende desto frischer ins Gehör falle“.

[2]) Er unterscheidet getanzte und nicht getanzte Bourrées.

den österreichischen Komponisten kommt der Tanz unter dem italianisierten Namen „Borea" oder „Buore", auch „Buora" vor. Sie steht ausschließlich im C oder ₵-Takt und hat in der Regel einen Auftakt von zwei Achteln; von 14 Bourrées haben zehn zwei Achtel, eine ein Achtel, eine ein Viertel, eine zwei Viertel und eine hat keinen Auftakt. Joh. Heinr. Schmelzer schreibt teils zweiteilige, teils dreiteilige Bourrées, jedoch immer mit zwei Reprisen. Die einzelnen Perioden sind meist quadratisch gebaut, doch wird oft durch sequenzmäßige Einschiebsel die Sechstaktigkeit erreicht. Charakteristisch für die Schmelzerschen Bourrées sind die in den ersten Teilen regelmäßig vorkommenden weiblichen Schlüsse [1]), wie:



die allerdings rein melodisch wirken. Bei den zweiten Teilen sind die Schlüsse in der Regel auf dem dritten Viertel oder männlich. In der Modulationsordnung herrscht bei den zweiteiligen Bourrées meist das Schema Tp—T oder Tv—T vor, während sich bei den dreiteiligen Bourrées kein Typus herausschälen läßt. Immerhin überwiegt hier das Schema T—D—T. Die überwiegende rhythmische Form der Bourrée bei Joh. Heinr. Schmelzer ist

Sie kommt von 14 Fällen neunmal, jeweilig entsprechend modifiziert vor. Ausnahmsweise hat dieser Tanz auch folgenden durchgeführten Rhythmus:

Andreas Schmelzer behält im ganzen und großen die Bourree seines Vaters bei. Gleich wie die sprachliche Bezeichnung im Laufe der Jahre sich vereinheitlicht (Andreas gebraucht in den letzten Jahren meist eine Mischform aus dem Französischen und Italienischen: „Borrea"), so ist auch eine Vereinheitlichung in der Form festzustellen. Die dreiteilige Form mit zwei Reprisen (4 × 8) herrscht bei Andreas durchwegs. Die Auftaktverhältnisse sind die gleichen wie bei Johann Heinrich, ebenso die Schlüsse. Melodische Korrespondenzen sind bei Andreas Schmelzer noch nicht vorhanden, Ansätze zur Liedform sind nur durch Korrespondenz der Kopfmotive der einzelnen Sätze innerhalb der einzelnen Teile zu konstatieren. Fast sämtliche Bourrées Andreas Schmelzers haben den harmonisch-modulatorischen Aufbau Tv—Tp—T.

Die wenigen bei den übrigen österreichischen Komponisten sowie bei Ardespin vorkommenden Bourréen haben den gleichen Bau wie die des Andreas Schmelzer

Der Branle.

Der Branle [2]) stellt innerhalb der Suite eine zyklische Form dar. Als solche haben wir ihn bereits im Anschluß an Arbeau kennen gelernt. Die Reihenfolge der vier Arten von Branles ist den drei verschiedenen Altersstufen der Festteilnehmer entsprechend: „Die Alten tanzen ganz gemessen den Doppel Branle und einfachen Branle, die jungen Eheleute den lustigen Branle und die Jüngsten leicht und gewandt den Burgunder Branle."

Nach dieser normalen Aufeinanderfolge zählt Arbeau noch eine Anzahl von Lokalformen des Branle auf, wie den Haut Barrois, den Branle coupé, den Branle von Poitou, den schottischen Branle, den Triori, den Branle von Malta, den Branle des Pois, den Branle des Eremites, den branle de la torche, den Pferdebranle, den Branle de la Montarde u. a. Nach der Tabulatur bei Arbeau besteht der Branle aus zwei Perioden: Vier Pas bilden einen Double nach links, zwei Pas einen Simple nach rechts. Musikalisch ergibt dies zwei 6 taktige Perioden. Tatsächlich finden wir diese Sechstaktigkeit fast durchwegs auch in allen späteren Branles. Die vielen Branles des Kasseler Ms. beruhen alle auf der 6 taktigen Periode, ebenso der im Fischerschen Journal (6. Suite) vorkommende Branle. Dasselbe gilt von unseren österreichischen Manuskripten. Der Branle der „Ariae ad ingressum et egressum" besteht aus zwei 6 taktigen Perioden, ebenso der bei Joh. Heinr. Schmelzer vereinzelte, aus dem Zyklus herausgerissene „Branle de Morsetti". Natürlich sind auch hier die Branles im geraden Takt (C) und haben wie die meisten Tänze dieser Gattung ein Achtel oder ein Viertel als Auftakt (in der-

[1]) Dieselben Schlüsse kommen auch in den Kasseler Suiten und bei Muffat vor.

[2]) Die Etymologie hat erstmalig H. Rietsch richtig klargestellt. (Der Concentus usw., Seite 49.) Daraus ergibt sich, daß der Branle, italienisch „Brando", ursprünglich ein Schwertertanz war. Das Wort Branle selbst kommt aber sowohl in dem Brüsseler „Basse dance"-Manuskript als auch in der Arbeauschen Erklärung des „Basse dance" als bestimmter Tanzpas vor: „Den branle macht man auf 4 Schläge des Tamburins, welche 4 der von der Flöte gespielten Tacte des Liedes begleiten, indem man die Füsse geschlossen hält und den Körper auf den Tact sanft nach links bewegt, dann im 2. Tact nach rechts, wobei man die Zuschauer bescheiden anblickt. Auf den dritten Tact neigt sich der Körper wieder links und während des 4. Tactes abermals rechts, wobei man die Dame mit einem sanften und bescheidenen Blick betrachtet" (Arbeau nach Czerwinski). Arbeau verwendet demnach den Begriff Branle im doppelten Sinn, als Tanz und als Tanzpas.

selben Höhe wie die folgende Niederschlagsnote des ersten Taktes). Dies verleiht ihnen ebenso wie die mäßig punktierte Bewegung einen intradenartigen Charakter, ähnlich der Allemande, der sie als Einleitungssatz besonders geeignet macht. Dieselbe Sechstaktigkeit kommt übrigens nicht nur im Branle, sondern auch im Amener vor. Er ist, wie Ecorcheville richtig angibt, mit dem „Branle Potou" des Praetorius, den auch Arbeau beschreibt, identisch. Praetorius sagt über ihn: „Helt im dantzen 9 Pass; der dobbelte Poictou aber 12 dobbelte Pass." In allen Ameners der österreichischen Manuskripte herrscht die 6 taktige Periode vor. Seltener und von geringerer Wichtigkeeit sind die Provinzialformen des Branle, wie der Montirandé, der nach Praetorius den Namen „von dem Meister hat, der ihn gemacht und erdacht". Bei Arbeau führt dieser Tanz die Bezeichnung „Branle de la Montarde" und steht bereits im C-Takt ebenso wie in den Kasseler Suiten. Bei Joh. Heinr. Schmelzer kommt er ein einzigesmal vor und zwar in einer der Klaviersuiten, aber aus dem Zusammenhange losgelöst. Er besteht aus einer 4 taktigen mit dem Niederschlag beginnenden Periode im C-Takt, der ein sequenzartiges Sätzchen im ¾-Takt folgt. Interessant ist übrigens, daß Schmelzer in der „Pastorella" (Duplikat) einen Tanz als „Hötzer seu amener" bezeichnet. Er hat folgende kurze, über einen Orgelpunkt auf D gehende Melodie.



Nach Praetorius und Mersenne gehört auch

die Gavotte

zu der Branlefolge, bei Schmelzer kommt sie jedoch immer aus diesem Zusammenhang herausgerissen und einzeln vor. Die typische Form dieses Tanzes hat den C- oder ₵-Takt mit zwei Vierteln als Auftakt, doch kommen auch 4 Achtel, punktiertes Viertel mit Achtel, punktierte Achtel, ein Viertel und zwei punktierte Achtel, sowie ein Viertel mit zwei Achtel als Auftakt vor. Ebner schreibt seine Gavotten auftaktlos, ebenso zum Teil die beiden Schmelzer. Dieser Tanz ist bei den österreichischen Komponisten in der denkbar einfachsten Form gehalten. Es finden sich sowohl die Zwei-, als auch die Dreiteiligkeit vor. Im übrigen weist die Gavotte die größte Ähnlichkeit mit der Bourrée auf; bezüglich des Aufbaus sei auf diesen Tanz verwiesen.

Die Moresca.

Böhme sagt von der Moresca, sie sei ein Tanz, der überall dort vorkomme, „wo Traditionen vom weltgeschichtlichen Kampf der Christen gegen die Sarazenen sich erhalten haben". Da ganz Europa, speziell aber Österreich und Wien während des 17. Jahrhunderts unter dem Eindruck der Türkenkämpfe stand, so ist es nicht verwunderlich, daß die Moresca ein Lieblingstanz der Wiener im 17. Jahrhundert ist. So erzählt das Theatrum Europäum 1652 über Wien:

„Unterdessen wurde die Fassnacht mit allerhand newen Inventionen und Mascaraden zugebracht, also dass man fast in allen Gassen newe Auffzüge bald mit Türckhen, bald mit Mohren ... gesehen."

Bei dem 1658 zu Frankfurt anläßlich der Kaiserkrönung gehaltenen Turnier kommt ein eigener Mohrenaufzug vor, kurz von allen Aufzügen und Maskeraden war der Mohrentanz mit der beliebteste. Er wird auch von Mattheson erwähnt, indem ihm dieser die „Follie d'Espagne" gegenüberstellt. Arbeau sagt von der Morisque, daß sie im geraden Takt getanzt wird. Dagegen ist Montiverdis Moresca am Schluß des Orfeo gaillardenartig und wiederholt in einer Reprise eine kurze 7 taktige Periode in vier verschiedenen Tonarten. Ebenso steht die Moresque von Praetorius im Tripeltakt, auf 6 taktiger Metrik beruhend. Diese Morescenmelodie scheint um 1600 und im 17. Jahrhundert sehr beliebt gewesen zu sein, denn sie wird in den „Amoenitatum hortulus" aufgenommen und noch von Mersenne (1636) wiederholt.

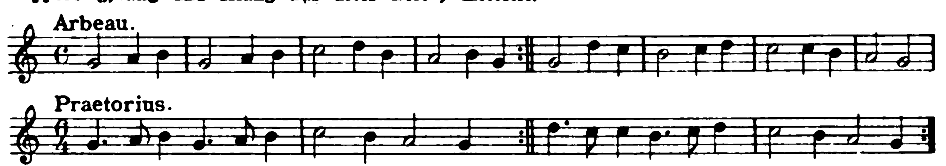
Von allen österreichischen Komponisten kommt die Moresca nur bei den beiden Schmelzer vor. Die Schmelzerschen Mohrentänze sind mit einer einzigen Ausnahme bei Johann Heinrich (Gartenballett), wo sie in $^{12}/_{8}$ mit 2 32teln als Auftakt notiert ist, im C- und ₵-Takt geschrieben. Joh. Heinr. Schmelzer verwendet stets zwei punktierte Achtel als Auftakt, während die Morescen Andreas Schmelzers teils auftaktlos sind, teils ein Achtel als Auftakt haben. Der Grundrhythmus ist bei Joh. Heinr. Schmelzer, der nur einmal eine giguen- oder canariartige Moresca schreibt, folgender: ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ dagegen sind die Andreas Schmelzerschen Morescen von Saltarelli in C nicht zu unterscheiden, weil sie einen durchgeführten punktierten Achtelrhythmus haben. Die Morescen Joh. Heinr. Schmelzers beruhen teils auf der 4 taktigen, teils auf der 6 taktigen Periode, sie sind mit einer einzigen Ausnahme (W. 28: 4 : 3 : 4) zweiteilig und haben die Modulationsordnung D—T. Die Perioden sind durch Anreihung von zwei zu zwei Takten gebildet; daher sind die meisten Morescen isometrisch (4 × 4), mit einer Ausnahme

(W. 41), die 4 × 6 Takte hat. A. A. Schmelzer weicht von dieser Form etwas ab; seine Modulationsordnung ist: Tp—T, D—T und T—T, die Perioden: 5 × 5, 6 × 6 und 4 × 4.

Das Tempo der Moresca ist bei beiden Schmelzern ein nicht allzu schnelles, worauf auch die Beschreibung Arbeaus hindeutet.

Der Canario.

Der Canario (Canarieninseltanz, nicht Canarienvogeltanz, wie Böhme schreibt) war wie die Moresca einer der exotischen Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts. Arbeau kennt ihn bereits, behandelt ihn im Anschluß an die Morisque und beschreibt ihn ähnlich wie noch Feuillet, wonach das Tanzpaar in fremdartigen, lustigen, aber wilden und bizarren Bewegungen durch den Saal hüpft, wobei charakteristisch ist, daß Arbeau seinem Schüler nur die Tabulatur des Tanzes mitteilt und bezüglich der Bewegungen bemerkt: „Sie mögen sie von jenen erlernen, die deren kundig sind." Die Tabulatur, die Arbeau zum Canario gibt, steht zwar im C-Takt, doch übernimmt sie bereits Praetorius im Tripeltakt. Die Identität der beiden Melodien beweist einerseits, daß die Tänze der Terpsichore tatsächlich echt französisch sind, anderseits daß auch der Canario im Laufe seiner Entwicklung die Taktart geändert hat. Vgl. auch einen Canario von Negri, den Tappert („Sang und Klang aus alter Zeit") mitteilt.



Mattheson behandelt den Canario im „Vollkommenen Capellmeister" und im „Neueröffneten Orchestre" und bezeichnet ihn als eine Art Gigue.

„Canaries sind sehr schnelle aber kurtze Giguen, haben den $^3/_8$ Tact und die ersten Noten in jedem Tact sind mehrentheils mit einem Punct versehen, da denn die folgende ein Sechszehntel wird, wie sich das versteht. Sie haben übrigens zwei kurtze Reprisen und den Nahmen ohne Zweifel von den sogenannten Canarien Insuln[1]), als woher sie gebürtig sein mögen. Eine ordinaire Gigue aber hüpffet nicht so sehr als eine Canarie."

Im „Vollkommenen Capellmeister" führt Mattheson die Canarie als Untergattung der Gigue an und sagt, sie müsse „grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig klingen".

Joh. Heinr. Schmelzer verwendet den Canario in den erhaltenen Ballettsuiten sechsmal, und zwar in $^3/_8$, $^6/_4$, $^6/_8$, und auch einmal im C-Takt, der sich aber, wenn man dem ersten Sechzehntel des Rhythmus einen agogischen Akzent gibt, zwanglos in das punktierte $^{12}/_8$ Canarienmetrum verwandelt. Joh. Heinr. Schmelzer schreibt seine Canarien entweder auftaktlos (wie Praetorius) oder mit folgenden Auftakten: ($^6/_4$), ($^3/_8$). A. A. Schmelzer verwendet 2 Viertel, sowohl im $^{12}/_8$ als auch im $^6/_8$ Kaiser Leopold im $^6/_4$ als Auftakt. Letzterer schreibt mit Vorliebe in seinen Canarien den C-Takt mit dem auch von J. H. Schmelzer verwendeten Rhythmus vor. Der Grundrhythmus ist bei beiden Schmelzer und Kaiser Leopold der von Mattheson geschilderte punktierte Achtelrhythmus, der in der erwähnten Weise modifiziert werden kann. Die späteren Canarien Muffats und Fischers zeigen dasselbe rhythmische Schema. In der Periodik sind sämtliche Canarien mit Ausnahme zweier von Andreas Schmelzer (W. 7 und 49) isometrisch, mit 2-, 4- bezw. 8 taktigen Perioden, wie dies Mattheson mit dem Ausdruck „kurze Gigue" andeutet.

Andreas Schmelzer schreibt zwei dreiteilige Canarien (4 × 8), beide mit der Modulationsordnung Tv—Tp—T. Sonst ist das Modulationsschema entweder Tv—T, Tp—T oder D—T. Die Perioden werden durch einfache Motivanreihung gebildet, zeigen aber im ersten Teil oft Ansätze zu liedartigen Gebilden, wie bei Joh. Heinr. Schmelzer (W. 52 und 68). Da der Canario ein Tanz mit durchgehendem Rhythmus ist, finden sich hier einige Exemplare, die mehr oder weniger selbständige rhythmische Korrespondenzen der beiden Teile aufweisen.

Der Traquenard.

Das Wort Traquenard kommt bei den Wiener Komponisten in der italienischen Form „Traccanario", „Traccanar", „Traccanari" und „Tracconari" vor. Der Name ist ein Ausdruck aus dem Pferdewesen, denn traquenard heißt so viel wie Halbpaß bezw. Halbpaßgänger[2]). Vielleicht ist dieser Tanz ein Derivat des von Arbeau erwähnten Pferdebranles. (In den Roßballetten

[1]) Die canarische Herkunft bezweifelt Arbeau; Praetorius hingegen glaubt an dieselbe.
[2]) Mayer-Lübke: trac ist gleich Spur des Wildes, Gang des Pferdes.

Schmelzers kommt dieser Tanz nicht vor; daher dürfte die Wortbedeutung zu der damaligen Zeit bereits vergessen gewesen sein.) Der Traquenard ist verhältnismäßig selten. (Fischers Journal V, Muffat Flor. II, Nr. 49, Kriegers „Lustige Feldmusik", II. Partie und Erlebachs IV. Ouvertüre, ferner in Kussers „Composition".) In den meisten dieser Fälle ist er ein Tanz im ¢-Takt mit punktierten Vierteln und dem Auftakt ♩. ♪.
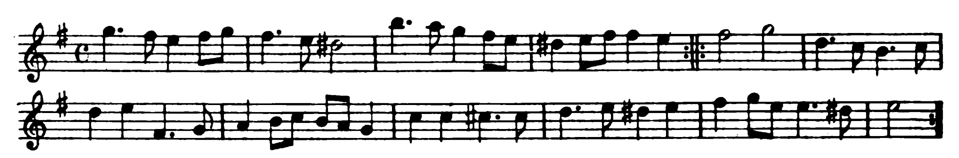
Joh. Heinr. Schmelzer bringt den Traquenard im ganzen fünfmal. Sowohl bei ihm als auch bei Andreas Schmelzer und Kaiser Leopold ist er ein Tanz im C ohne Auftakt. Unter allen Traquenards ist ein Typus vorherrschend, der folgende Form hat:

Typisch ist die dreiteilige Form (2 × 4 oder 4 × 8) bei zwei Reprisen; der erste Teil hat eine Cäsur in der Halbperiode, der zweite Teil, der meist in Liedform abgefaßt ist, beginnt regelmäßig mit zwei Vierteln (bezw. mit zwei Halben im Allabrevetakt). Demnach sieht ein Schmelzerscher Traquenard folgendermaßen aus („Ariae favoritae"):



Ganz ähnlich sind die Traquenards bei Andreas Schmelzer und Kaiser Leopold gebaut, doch finden sich Fälle, in denen die Viertel-(Halb-)Schläge im zweiten Teil durch punktierte Achtel (Viertel) ausgefüllt werden oder ein Rhythmenwechsel eintritt. Hie und da kommen auch isometrische Formen vor, so daß das Schema dann zerbrochen erscheint.

Bei Fischer und Muffat ist im Grunde derselbe Traquenardtypus zu konstatieren, nur in erweiteter Form, so bei Muffat:



Der Fischersche Traquenard ist isometrisch (8 × 8); hier ist der Traquenardmodus im Nachsatz des zweiten Teiles ausgebildet.



Über diesen kurzen Tanz, dessen 2taktige Periodik zu keinen Weiterungen Anlaß gibt, ist sonst nichts zu sagen. Das Tempo ist ein rasches; Schmelzer schreibt in einem Falle ausdrücklich presto vor. Modulatorisch bewegt sich dieser Tanz in den einfachsten Harmonien (Tv—T, D—T, seltener T—T).

Die Trezza.

Dieser Tanz, dessen Herkunft in Dunkel gehüllt erscheint, kommt fast ausschließlich bei österreichischen oder süddeutschen Autoren vor, wie in Kradenthallers „Deliciae musicales", bei Biber, nach Riemann auch in einem der Lüneburger Tabulaturbücher unter dem verstümmelten Namen „Prezza" und auch bei Pachelbel.[1]) Riemann bezeichnet diesen Tanz als eine Art altertümlicher Courante oder Gaillarde. Dem Namen nach zu schließen, handelt es sich bei diesem Tanz um einen Reigen, denn Trezza ist die venezianische Dialektform für treccia (Flechte, Zopf, vergl. Mayer-Lübke) und wird von den griechischen τρίχα [2]) (dreiteilig), abgeleitet, weil zu einer Flechte drei Teile gehören. Es wäre noch die Ableitung von „Drötter", der germanisierten Form des „Trotto", möglich. Da die obengenannten nicht österreichischen Werke, die die Trezza aufgenommen haben, sämtlich späteren Datums sind als die Wiener Kompositionen, anderseits die meisten Wiener Suiten zwischen 1660 und 1700 Trezzen haben, so ist es wahrscheinlich, daß wir es hier mit einem spezifisch wienerischen Tanz zu tun haben. Darauf deutet auch das Manuskript der Upsalaer Univ. Bibl. Caps. 8/17 hin, in der eine Trezza ausdrücklich als „Viennense" (Intrada, con Trezza Viennense von Joh. Heinr. Schmelzer) bezeichnet wird.
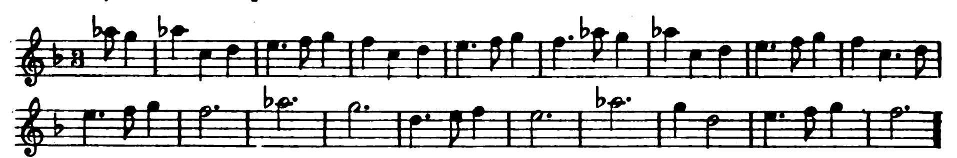
[1]) Vergl. Beckmann im A. f. Mw. I. Jg., S. 257.
[2]) Ducange weist das Wort „Treza" in der Bedeutung „Mähne" bereits für das Jahr 1103 nach.



In den uns vorliegenden Handschriften kommt die Trezza bei folgenden Autoren vor: Ebner, Joh. Heinr. und Andreas Anton Schmelzer, Kaiser Leopold, Ferd. Tob. Richter, Hugi, Hoffer. Wie die Gaillarde, das Menuett und die Gigue hat auch die Trezza neben den überwiegenden Tripeltakt manchmal geraden Takt. Ebner notiert die Trezza im 3/4, Joh. Heinr. Schmelzer in vier Fällen in 6/4 ohne Auftakt, einmal im 6/4 mit einem Giguenanfang, dreimal im ₵-Takt mit zwei Achteln als Auftakt. A. A. Schmelzer schreibt eine Trezza im 6/8, eine andere im 6/4 mit einem Viertel als Auftakt. Kaiser Leopolds Trezzen sind sämtlich in 6/4 mit einem Viertel als Auftakt notiert. Ferd. Tob. Richter und Hoffer schreiben sie im 3/4 ohne, Hugi mit Auftakt. Man sieht, wie schon aus der Taktart hervorgeht, die Vielgestaltigkeit dieses Tanzes. Aus der Buntheit dieser Rhythmen tritt aber das punktierte 6/4 mit oder ohne Auftakt am stärksten hervor. Da Kaiser Leopold, ein höchst konservativer Musiker, am meisten an der Schablone hängt und durchwegs folgenden Trezzarhythmus verwendet: ♩ | ♩. ♪♩ ♩. ♪♩ | Joh. Heinr. Schmelzer aber von ihm abweicht, indem er ihn mit halben Noten durchsetzt (wie auch Ebner und Hugi), so wird man die Trezza Leopolds als den Typus dieses Tanzes bezeichnen können. Von der Courante unterscheidet sich die Trezza dadurch, daß ihr die charakteristischen Courantepas fehlen, von der Gaillarde dadurch, daß bei ihr der Wechsel von 3/2 und 6/4 nicht vorkommt. Sie nähert sich am meisten der Gigue. Ausnahmsweise hat sie wie bei Hoffer (Timone misantropo) den Courantemodus ohne Auftakt:



Die Trezza ist mit einer einzigen Ausnahme durchwegs zweiteilig mit 8- bezw. 4 taktigen Perioden. Von den ₵-Trezzen Joh. Heinr. Schmelzers ist eine 5 taktig (letzter Takt des ersten Teils Dominantanhängsel). Kaiser Leopold gliedert die Trezza in einem einzigen Fall durch Zusammenziehung des vierten und fünften Takts im zweiten Teil in einen Vorder- und Nachsatz. Sonst sind die Perioden der Trezza von Takt zu Takt gebildet. Die einzige bei Joh. Heinr. Schmelzer vorkommende einteilige Trezza sei hieher gesetzt, weil sie zweifellos einer volkstümlichen, vielleicht importierten exotischen Melodie entstammt.



Die modulatorische Gliederung der Trezza ist eine den übrigen Tänzen analoge (D—T, Tv—T und Tp—T). Während rhythmische Korrespondenzen zwischen den beiden Teilen und den einzelnen Untersätzen infolge der Durchführung des Rhythmus vorliegen, sind melodische Analogien nur selten zu konstatieren. Meist sind nur die Kopfphrasen gleich.

Die Folia.

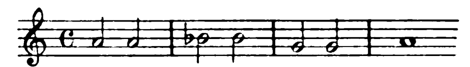
Die Folia kommt bei Joh. Heinr. und Andreas Anton Schmelzer je einmal vor. Beide sind von der Folie d'Espagne grundverschieden (ebenso wie die Joh. Jos. Fux' im Concentus). Rietsch zieht in Erwägung („Der Concentus" usw.), ob diese Folien nicht einfach programmatische Stücke sind. In diesem Falle wäre das Wort etwa mit Posse, Schnurre zu übersetzen, was inhaltlich sowohl mit den Fuxschen als auch mit den Schmelzerschen Folien übereinstimmen würde. Mit dem alten spanischen Baßthema ist der quasi Ostinato der Fuxschen Folia, der sich auf das Tetrachordmotiv reduzieren läßt, verwandt; die Folia von A. A. Schmelzer hat nur den Rhythmus ♩ ♩. ♪♩ ♩ ♩ | damit gemein. Eine Ähnlichkeit zwischen der A. A. Schmelzerschen und der Fuxschen Folie, die in Rondeauform gehalten ist (A B A C A), besteht auch in den Synkopierungen über den Takt, die beiden Stücken gemein sind. Noch weniger hat die Joh. Heinr. Schmelzersche Folia mit dem spanischen Thema zu tun. Es dürfte demnach die Rietschsche Auffassung die richtige sein.

Die Bergamasca.

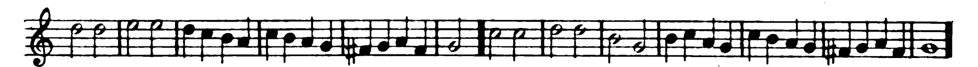
Die Bergamasca ist ursprünglich ein oberitalienischer Provinzialtanz (wie die Furlana) und stammt dem Namen nach aus der Provinz Bergamo, deren Bewohner als tölpelhaft und verschmitzt verlacht waren. Dieser Tanz, den schon Shakespeare erwähnt („Sommernachtstraum",



5. Akt), war während des ganzen 17. Jahrhunderts in Italien und Deutschland, ähnlich wie die
er die erste instrumentale Bergamasca in Uccellinis Sonaten von 1642 mit einer „Aria sopra
Folie d'Espagne, in einer bestimmten Melodie bekannt und verbreitet. Riemann[1]) teilt mit, daß
la Bergamasca" gefunden habe, doch lassen sich schon frühere Bergamascen nachweisen. So enthält das Lautenbuch von Ernst Schele von 1619 (Ms. der Hamburger Stadtbibliothek) eine Bergamasca von Giovannbattista Domenico mit folgendem Anfang:



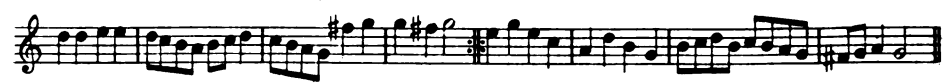
in der Oberstimme, zu der eine kontrapunktische Gegenstimme für eine zweite Laute notiert ist. Der handschriftliche Anhang des Wiener Exemplars von Bernhard Schmids d. Ä. Orgelbuch (1577) enthält folgendes als „Bargue masquen" bezeichnetes Stück:
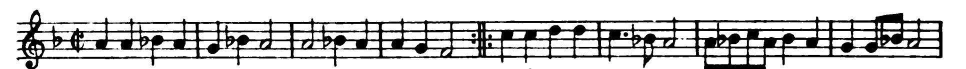


Montesardo bringt 1606 folgenden Bergamasco:



Ein ähnlicher Bergamasco findet sich im Linzer Tabulaturbuch (Anfang des 17. Jahrhunderts, „Museum Francisco Carolinum"):



In dem Dresdner Lautenmanuskript 279 (Studienbibliothek) kommt ein Bergamasco vor, dessen erster Teil das Bergamasca-Thema aus dem Hamburger Lautenbuch, dessen zweiter Teil wieder die bekannte Melodie hat:



Das Klavierbuch der Jungfrau Clara Regina Im Hoff, einer Fuggerschen Hofdame" (Ms. 18.491 der Wiener Nationalbibliothek), hat folgende Bergamasca:



Ferner wird diese Melodie auch als Ricercar- und Kanzonenthema verwendet, wie von Gio. Batt. Fasolo, von Frescobaldi (1635) und als Capriccio von Wolfgang Ebner in einem Manuskript des Wiener Minoritenkonvents.

In den Wiener Handschriften kommt die Bergamasca je einmal bei Joh. Heinr. Schmelzer und bei Hoffer, dagegen einigemal bei Andreas Schmelzer vor. Joh. Heinr. Schmelzer bringt das bekannte Thema in dem bereits erwähnten Quodlibet in etwas veränderter Form:



Demnach scheint, wie auch das Ebnersche Capriccio beweist, dieser Tanz in Wien beliebt gewesen zu sein. Andreas Schmelzer und Hoffer übernehmen von dem Thema nur den Rhythmus, der sich jedoch mit Modifikationen in allen Bergamascen nachweisen läßt:



Typisch ist bei allen Tänzen dieser Gattung, die im C-Takt notiert sind und mit dem Niederschlag beginnen, der punktierte Achtelrhythmus und die zwei 8 taktigen Perioden. In modulatorischer Hinsicht läßt sich kein Schema aufstellen. Gern verbindet Andreas Anton Schmelzer die

[1]) Musiklexikon.



Bergamasca mit einem ländlichen Tanz, was auf ihre Herkunft und auf die Art ihrer Verwendung schließen läßt. So alterniert in W. 52 der Bergamasco mit einer Villanesca in der Reihenfolge A B A, in Nr. 13 schachtelt Schmelzer sogar einen ländlichen Tanz in eine Bergamasca ein.

Die Bergamasca ist ein hübsches Beispiel für die Entwicklung eines Tanzes, der anfänglich eine bestimmte Melodie hat, später seine Melodie rhythmisch modifiziert (Joh. Heinr. Schmelzer), schließlich diese ganz abstreift und nur den Rhythmus beibehält (Andreas Schmelzer und Hoffer).

2. Die Instrumentation und das Orchester.

Die Notierung der Tänze in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgte in Wien entweder in einem zweistimmigen Particell (Partitur der höchsten und tiefsten Stimme) oder in voll ausgeschriebenen Stimmen. Der Zweck eines zweistimmigen Particells war ein doppelter. Einmal war es für den Maestro di Capella oder den Direttore della musica istromentale gedacht, der vom Continuoinstrument aus das Orchester leitete und das Particell als Dirigierstimme benützte. Dann aber war das Particell gewöhnlich als Handexemplar für den Kaiser bestimmt, der mit seiner Hilfe das Orchesterspiel verfolgt haben mochte. Im Particell ist die Ballettmusik Ebners zu Bertalis „Il Ciro crescente“ notiert, das ein Dedikationsexemplar an den Kaiser ist; weiters sind Particelle die Ballette des Kaisers Leopold, schließlich die beiden Schmelzerschen Codices der Wiener Hofbibliothek. Die Particelle stellen ein Gegenstück zu den „stenographisch“ notierten Partituren der meisten Wiener Opern des 17. Jahrhunderts, vor allem der Antonio Draghis dar. Nicht mit Unrecht macht Wellesz[1]) darauf aufmerksam, daß der größte Teil der Wiener Opernpartituren des 17. Jahrhunderts, die von der Hand einheimischer Komponisten herrühren, die abgekürzte Notation aufweisen, während Opern, die von auswärtigen Komponisten eingereicht wurden, voll ausgeschrieben sind.

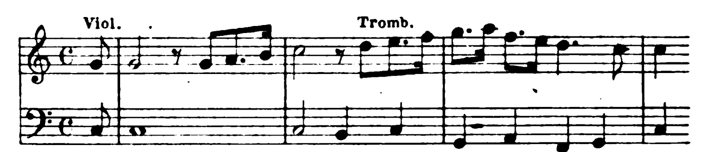
Wellesz führt als Beispiel Zamponis „Applauso alle nozze Augustissime della Maestà di Filippo di Spagna e Maria Anna d'Austria“ an, das 1650 in Brüssel aufgeführt wurde. Die abgekürzte Notation der Opernpartituren und der Tänze (Particelle) beruht einmal auf der vollständigen Vertrautheit des Dirigenten mit seinem Orchesterapparat, anderseits aber auf dem verhältnismäßig geringen Vorteil, vollständig ausgeschriebene Partituren herzustellen. Das 16. und 17. Jahrhundert kannte keine absolute Instrumentation, es war nicht nur möglich, daß einzelne Stimmen von verschiedenen Instrumenten besetzt werden konnten, sondern es konnten auch einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen gänzlich ausgelassen werden. So schreibt Rosenmüller für seine „Studentenmusik“, 1654, vor: „Mit drey und fünff Violen oder auch anderen Instrumenten zu spielen.“ Erwägt man ferner, daß die Orchestermusik des 17. Jahrhunderts im Vergleich etwa zu den Wiener und Mannheimer Symphonikern, aber auch schon zu den Orchesterkompositionen eines Johann Josef Fux, geschweige der altklassischen Meister auf einem verhältnismäßig niederen Ausdrucksniveau steht, daß ferner gerade die Tanzmusik mit ihrer Homophonie und meistens auch Homorhythmik dem Dirigenten verhältnismäßig selten Gelegenheit zur individuellen Ausgestaltung der Mittelstimmen gab, so versteht man die Seltenheit, ja Überflüssigkeit der Partituren und die Möglichkeit ihres Ersatzes durch eine abgekürzte Schreibweise. Im zweistimmigen Particell sind auf zwei Systemen die jeweils höchste und tiefste Stimme, die naturgemäß nicht immer Violin- und Baßstimme sein müssen, notiert. Die untere Stimme eines solchen Particells ist vielmehr mit einem Basso seguente zu vergleichen. Ausnahmsweise notiert Joh. Heinr. Schmelzer im Cod. 16.583 (W. 19) eine „Campanella“ vierstimmig, aber ebenfalls auf zwei Systemen. Eine kombinierte Notationsweise von Particell und vollstimmig notierter Partitur stellt der Cod. 19.265 der Wiener Hofbibliothek dar, die „Ariae ad

[1]) „Studien zur Musikwissenschaft“, Band 6: „Die Opern und Oratorien in Wien von 1660 bis 1708“, Seite 36.
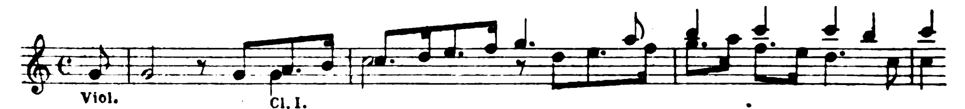
ingressum suae Maiestatis et egressum". Diese Aufzugssuite ist bis auf die „Retirada", die in vierstimmiger Partitur notiert ist, in Particell geschrieben. Die Partitur notiert eine Violin-, eine Diskant-, Alt- und Baßstimme (Violine, zwei Violen und Baß).

In einigen Fällen gibt Johann Heinrich Schmelzer im Particell Andeutungen betreffs der Instrumentation, die bei solchen Tänzen, die sich in Kremsier nicht vollstimmig erhalten haben, von Bedeutung sind. Die „Arien des Ross Ballets zu dem Geburtsdag Ihro May. der Regierenden Keyserin Margarita am 12. Juli 1667" (W. 24) gehören zu dem Turnierballett „La Germania esultante". Das Textbuch spricht von einer „strepitosa armonia da un pienissimo concerto di Timpani e Trombe", wogegen nach dem Particell die Instrumentation nicht lediglich von Blechbläsern, sondern von einem Doppelchor von Streichern und Blechbläsern bestritten wurde. Hier ist in der Gigue und der Sarabande das Alternieren des Streicher- und Bläserchors durch die Bezeichnung: „Violini" und „Clarini" angedeutet.

An anderer Stelle („Balletto 1 mo dell mare zu den Geburtstag Ihro Mayst. der Königin von Spanien den 22. Decembrii 1669", W. 53) findet sich im Particell die Bezeichnung Violini, Cornetti und Tutti, wobei die Cornetti teilweise die Bezeichnung forte, die Violinen piano haben. Dort, wo außer dem Particell die vollen Stimmen erhalten sind, ist ein Einblick in die Technik der Notierung des Particells möglich, wie etwa in dem Balletto 2 do „zu dem Geburtstag Ihro May. der Regierenden Kayserin Margarita den 12. July 1670" (W. 63), das in dem Kremsierer Material vollständig erhalten ist. Im Particell lautet der Anfang des Balletto:



während die Kremsierer Stimmen folgendermaßen ausinstrumentiert sind: (Streichquintett, 2 Clar., 3 Tromb, Fag., Cemb.)



Hier werden im Particell demnach nicht die höchste und tiefste Stimme notiert, sondern es werden nur die melodischen Hauptstimmen eingezeichnet. Charakteristisch ist auch, daß in dem voll ausgeschriebenen Stimmaterial der im Particell verwendete allgemeine Name Tromba durch die Spezialbezeichnung Clarino ersetzt ist. Das Alternieren der beiden Klangkörper, das in den ausgeschriebenen Stimmen natürlich genau ausinstrumentiert ist, wird im Particell durch die Nebeneinanderstellung der Namen der Hauptinstrumente des betreffenden Klangkörpers gekennzeichnet, z. B.: „Viol. Tromb", was aber auch mitunter bedeuten kann, daß der Bläserchor bei der Wiederholung allein auftritt, während bei der ersten Reprise ein Tutti zu spielen ist.

Während Johann Heinrich Schmelzer im Particell selbst gelegentlich Andeutungen über Instrumentation gibt, sind in der Handschrift Andreas Anton Schmelzers (Cod. 16.588) in den Überschriften, die den einzelnen Balletten vorausgehen, hie und da Notizen enthalten, die ein Bild von der Besetzung der Tänze geben. Dies ist bei Andreas Schmelzer um so wichtiger, als sich von ihm bisher keine ausinstrumentierten Stimmen gefunden haben. Derartige Andeutungen enthält der Titel des „Balletto 2. de Greci (W. 2), das die Bemerkung trägt: „Und ist mit Schallmaygeige und einem Fagott producieret worden." Im Balletto 3. zur selben Oper (W. 3) „Die vermeintliche Brueder und

Schwesterlibe", komponiert von Kaiser Leopold, wurde „die Intrada neben der Banda von Geigen mit Jägerhorn producirt". Die Sarabande des „Balletto dalle Sirene" (W. 29) „ist neben einem Chor Geigen mit 4 Härpfen gemacht worden". Die Aria aus dem „Balletto von alten Weibern und Zigeynerin" (W. 35) wurde „samt einem Chor geigen mit Trummel und Flöte gemacht" usw.

Die Baßstimme der Particelle ist nur selten und andeutungsweise beziffert. Bei Joh. Heinr. Schmelzer weisen ganze Ballette nicht eine Baßziffer auf, während dann wieder hie und da Suiten erscheinen, in denen ausgiebiger mit Bezifferungen gearbeitet wird, wie etwa in dem bereits erwähnten Ballett zur „Germania esultante". Hier braucht der Dirigent schon wegen der Doppelchörigkeit eine bequemere harmonische Übersicht als in den normalen Streicherchören. Die wichtigsten Generalbaßziffern, die Joh. Heinr. Schmelzer verwendet, sind die für den Quartsext-, dann für den Septakkord. Quart- und Septvorhalte werden angezeigt, durch Setzung des b durum oder molle wird die Terzfärbung angegeben. Die unkomplizierte Harmonik zeigt sich da im äußeren Bild. Ganz in gleicher Weise wie Joh. Heinr. Schmelzer verfahren in dieser Hinsicht Andreas Anton Schmelzer und Johann Josef Hoffer.

Gehen wir zur Instrumentation der Suitenmusik über. Zwei Momente sind es, die hier in Betracht gezogen werden müssen. Erstens: Inwieweit ist die Suitenkomposition in Österreich von der älteren deutschen Suitenmusik abhängig? Und zweitens: Wie groß ist der Einfluß der lokalen Wiener Verhältnisse?

Die ältere deutsche Orchestersuite des 17. Jahrhunderts war noch vom vokalen Madrigal abhängig. Hans Leo Hassler schreibt 1601 seinen „Lustgarten neuer teutscher Gesang, Balletti, Galliarden und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen". Die Stimmführung dieser Stücke wurzelt im italienischen Madrigal, ob sie zum Singen, zum Singen und Spielen und endlich auch nur zum Spielen bestimmt waren. Hier, wie bei den meisten Instrumentalkompositionen des 17. Jahrhunderts, ist eine genaue Besetzung nicht vorgeschrieben. Es sind nur Stimmlagen verlangt, die je nach den gerade herrschenden Verhältnissen besetzt werden können.

Auch die reine Instrumentalmusik gibt im Anfang des 17. Jahrhunderts noch Stimmlagen an. Staden schreibt für die vierstimmigen Stücke Cantus, Altus, Tenor und Bassus vor, ohne jede nähere Bezeichnung, ebenso Valentin Hausmann. Wo fünf- und sechsstimmig geschrieben wird, heißen die über die normale vierstimmige Zahl hinausgehenden Stimmen Quinta und Sexta vox usw., ohne daß in dieser Nomenklatur etwas Bindendes läge. So nennt Melch. Franck (1603) die zweithöchste Stimme (zweites Diskantinstrument) Quinta vox (1608), aber die zweite Altstimme (im Mezzosopran-, Alt- oder Tenorschlüssel) Quinta vox und die zweite Diskantstimme Sexta vox. Valentin Hausmann dagegen nennt in den „neuen Intraden" die zweite Diskantstimme (Violinschlüssel) Quinta- und die zweite Tenorstimme Sexta vox. Der Ausdruck Quinta parte hält sich für die zweite Bratsche bis zu den Florilegien Muffats. Schein, dessen „Banchetto musicale" (1617) ein Standwerk der ältern deutschen Orchestersuite ist, sagt in seinem Werke, es sei „auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen ... zu gebrauchen". Ebenso gibt Valentin Hausmann die Instrumentation in seinen „Neuen Intraden mit sechs und fünff Stimmen auf Instrumenten fürnehmlich auf Fiolen lieblich zu gebrauchen" an (1604). Ähnlich ist der Instrumentationsvermerk des Titels von Melch. Francks „Neuen musikalischen Intraden, auf allerhand Instrumenten sonderlich auf Violen zu gebrauchen" (1608). Die Stimmenzahl der älteren Orchestersuite schwankt zwischen acht und vier. Während die späteren Suitenkomponisten des 17. Jahrhunderts innerhalb eines Suitenwerkes eine einheitliche Instrumentation schreiben, ist dies bei der älteren Suite nicht immer der Fall. So setzte Schein in seinem „Banchetto musicale" die Padovana, Gagliarda und Courente fünfstimmig, die Allemande und Tripla nur vierstimmig. Isaak Posch läßt 1621 zu Nürnberg ein Suitenwerk mit folgendem Titel erscheinen, das auch für die Kenntnis

der Verwendungsart derartiger Instrumentalwerke für uns von Wichtigkeit ist: „Musicalische Tafelfreude das ist Allerley neuer Paduanen und Gagliarden, mit 5 Dessgleichen Intraden und Couranten mit 4 Stimmen: Wie solche an fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auff adelichen Panqueten und Hochzeiten gemusiciert, und auff allen Instrumentalischen Saytenspielen etc. zur fröligkeit gebraucht werden mögen: componiert, und allen Music liebenden zugefallen in Druck verfertigt, durch Isaac Poschen, der zeit einer Hochlöblichen Landschafft in Kärndten bestellten Organisten." (Nürnberg, Wagemann, 1621.)

In der Vorrede dieses Werkes „Lectori musico" gibt auch der Verfasser den Grund an, weshalb er, wohl auch Schein und allenfalls andere Komponisten des Anfangs des 17. Jahrhunderts, eine Zweiteilung in der Instrumentation vornehmen. Es heißt da: „Allhier hast du, günstiger Leser, den andern Theil, dessen im Ersten meldung geschehen, von allerley Neuen Paduanen, Gagliarden, Intraden und Courenten: Welches zwar der ordnung nach dem Ersten Theil nicht ongleich, dann auff ein jede Paduan ihr Gagliarde, und auff ein jede Intrada ihr Zugehörige Couranta erfolget, doch auff ein andere Manier. Denn fürs Erste sindt die Paduanen und Gagliarden, als die ihr sonderliche gravitet haben wollen, mit 5 die Intraden und Courenten aber, als die was frischer gemusicirt werden wollen, mit 4 Stimmen gesetzt, gebrauchen sich auch einer geschwinden Mensur als jene."

Aus der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schwankenden Stimmenzahl kristallisiert sich gegen die Mitte des Jahrhunderts immer mehr die fünf- und vierstimmige Schreibweise heraus. Andreas Hammerschmied schreibt die „Paduanen, Gallarden, Masquaraden, Französischen Arien, Couranten und Sarabanden" seines „Erster Fleiß" (1639) fünfstimmig, auf Violen zu spielen. Fünfstimmig sind ferner die „Deliciae Harmonicae" des Werner Fabricius (1656), vierstimmig dagegen W. K. Briegels „Paduanen, Gagliarden, Balletti und Couranten" (1652), ebenso (Violine, 2 Violen und Baß) seine Capricen. Von den unmittelbar dem Schmelzerschen Kreis vorangehenden Suitenkompositionen ist vor allem das Kasseler Manuskript zu erwähnen, das Ecorcheville zwischen 1640 und 1670 ansetzt. Die in demselben vorkommenden Suiten sind teils vier-, teils fünfstimmig, doch wechselt innerhalb der Suite die Anzahl der Stimmen nicht. Die Instrumentation ist nicht genau angegeben, doch handelt es sich bei den fünfstimmigen um eine Violine, Diskant-, Alt-, Tenor- und eine Baßviole; die vierstimmigen Stücke sind für eine Violine, Diskant-, Alt- und Baßviolen gesetzt. Weiter kommt hier in Betracht Johann Rosenmüllers 1654 erschienene „Studentenmusik", deren Stimmen folgende Bezeichnungen tragen: Cantus primus, Cantus secundus, Altus, Tenor, Bassus, Bassus continuus. Das 16 Jahre später im Zeitalter Leopolds I. erschienene Werk Rosenmüllers, das epochenmachende Bedeutung hatte, indem es die venezianische Opernsymphonie den Tanzsätzen voranstellte, die „Sonate da camera", hat bereits eine genaue Instrumentationsbezeichnung; der Titel sagt zwar nur „da suonare con cinque stromenti da arco et altri", die Stimmbücher geben jedoch nähere Auskunft und notieren folgende Instrumente: Violino primo, violino secondo, violetta prima, violetta seconda, viola, Basso cont.

Wir gehen zu dem zweiten Punkt über, zur Frage, welchen Einfluß die heimische Wiener Musikübung auf die Instrumentation der Wiener Tanzkomponisten nimmt. Da die Ballettkomponisten ihre Tänze in engsten Anschluß an die Oper komponierten, so wird man hier vornweg der Oper den größten, vielleicht ausschließlichen Einfluß beimessen. Wie Goldschmidt in seinen „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert" überzeugend nachweist, knüpft sich die Entwicklung des Opernorchesters an die Reformen Monteverdis. Zunächst hatte dieser im „Ballo delle Ingrate" die als unbrauchbar und veraltet erkannten Instrumentengruppen der Madrigalisten ausgeschaltet und das Violenquartett zur Herrschaft gebracht. Im „Combattimento di Tancredi e Clorinda"

wird an Stelle der Diskantviole bereits die Violine gesetzt. Die Entwicklung des Streichorchesters ist von dieser Zeit an nichts anderes, als ein ständiges Verdrängen der Viole durch die Violine. Stefano Landi schreibt für den Continuo der Einleitungssymphonie zum „San Alessio“ (1634) Violini, das heißt Violoncello oder Baß vor. Goldschmidt zitiert den Ausspruch (Seite 140) des Franzosen Maugar, der in seinem musikalischen Bericht 1639 nach Paris schreibt: „Was die Viola betreffe, so sei jetzt niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichne, und in Rom selbst werde sie wenig kultiviert.“ Ob in Deutschland die Verdrängung der Violen durch die Violinen auch in den Mittellagen eine so rapide und allgemeine war, wie dies Goldschmidt annimmt, ist mindestens fraglich, die häufigen Bemerkungen der deutschen Suitenwerke, nach denen speziell Violen verlangt werden, sprechen eher dagegen. Freilich wird die Terminologie in Deutschland recht schwankend gewesen sein, wodurch wir in dieser Frage für lange Zeit nur auf Vermutungen angewiesen sind.

Der Stand der Instrumentisten der kaiserlichen Hofkapelle in Wien zur Zeit Schmelzers läßt sich nicht genau fixieren und zwar aus dem Grunde, weil die wichtigsten Quellen in dieser Hinsicht unzureichend sind. Sämtliche Verzeichnisse, sowohl die Hofzahlamtsrechnungen als auch die Finanzausweise des Hofkammerarchivs, geben nur die Namen der Musiker und ihre Besoldung, nicht aber die Art ihrer Verwendung, das heißt das Instrument, das sie spielten, an. Im Jahre 1635 betrug der Stand der „Instrumentisten und Trommeter“, abgesehen vom Kapellmeister, 35.[1]) Von dieser Zahl ist noch ein „Hörpaugger“ abzurechnen, der in diesem Verzeichnis an erster Stelle steht. Die Beschreibung „dero Röm. Kayserl. Mayst. Hoff. Staat sambt der Hoff-Kammer Expedition“ (Ms. 14.071 der Wiener Hofbibliothek) gibt uns für das Jahr 1675 den Stand der kaiserlichen Kapelle an. Hier werden 40 Musici, 1 Kapellmeister, 2 Notisten, 1 Konzertmeister, 1 Instrumentendiener, 1 Spenditore de li porti, 1 Kalkant und 1 Lautenmacher angeführt. Der Geschichtsschreiber Leopold I., Rink, sagt in seiner Biographie: „Es bestand die Kayserlich Capelle in dem Jahre, da der Kayser starb (1705), aus einem Capell-Meister und einem Vice-Capell-Meister, sieben Sopranisten, acht Altisten, zehen Tenoristen, neun Bassisten, drey Componisten, zwey Tiorbisten, fünff Organisten, vierzehn Instrumentisten, zwey Gambisten, drey Violoncellisten, zwey Violonisten, drey Cornettisten, vier Hauboisten, acht Trombonisten, fünff Musicalischen Trompetern, zwey Instrument Dienern, zwey Calcanten, einem Lautenmacher und sechs Scholaren. Hierzu kamen noch die Italiänischen Sängerinnen, ordinairen Violons und andere Musici, so nicht mit eingerechnet sind.“ Daß dieses Verzeichnis nicht genau ist, bemerkt bereits Guido Adler im ersten Band der Ausgabe der Kaiserwerke. Ein zahlenmäßig genaues Bild der Stände der Hofmusikkapelle geben Jahr für Jahr die Hofzahlamtsrechnungen, die in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt sind und die bereits Köchel für seine Zusammenstellungen benützt hat. Demnach waren für das Rechnungsjahr 1665/66 folgende Musiker angestellt:

1 Kapellmeister, 2 Vizekapellmeister, 6 Bassisten, 7 Tenoristen, 5 Altisten, 11 Sopranisten, 4 Organisten, 23 Instrumentisten, 1 Notist, 2 Instrumentendiener, 1 Kalkant, 2 Lautenmacher und 1 Custos librorum musicalium. Sowohl aus den Hofzahlamtsrechnungen als auch den Köchelschen Zusammenstellungen läßt sich ein genaues Bild über die wirkliche Zusammensetzung nicht herausbringen, da in den H. Z. A. R. die Mitglieder der Hofkapelle nicht nach Instrumentengattungen, sondern nach dem Dienstalter aufgezählt sind. Einige Ergänzungen lassen sich aus den „Protokollen in Hofparteisachen“ des österreichischen Staatsarchivs herstellen, da in den Gesuchen der Musiker häufig das von ihnen gespielte Instrument angegeben ist. Dadurch würde das Verzeichnis bei Köchel (Seite 64) einigermaßen ergänzt:

[1]) Koczirz, Exzerpte aus Wiener Hofmusikakten (Seite 285).



Köchel Nr.	Name:	Instrument:	Köchel Nr.	Name:	Instrument:
589	Joh. Herbst	Violinist, an anderer Stelle Violonist	609	Joh. B. Riotto	Harfenist
			610	Georg Wolf	Violinist
591	Math. Suttermann	Violinist	611	Joh. Batt. Wagner	Cornettist
592	Paul Pückl	Violinist	613	Joh. F. Helbig	Trompeter
593	Elias Hieronymus	Violinist	614	Joh. Friedr. Fontana	Trombonist
597	Georg Nub	Cornettist	615	Joh. Al. Gepauer	Trombonist
598	Anton Bartolini	Violinist	618	Nic. Rosencron	Fagottist
600	Giusto a Castro	Violinist	622	Joh. Jac. Wildenhan	Trompeter
603	Joh. Paul Heinrich	Violonist	624	Joh. Ferd. Schilling	Violinist.
606	Paul de Ponte	Harfenist			

Aus diesem Verzeichnisse ergibt sich nun für das Rechnungsjahr 1665/66 folgendes Bild, wobei aber die erlangten Ziffern nur als Minimalziffern gelten können: 8 Violinisten, 3 Trompeter, 2 Trombonisten, 2 Fagottisten, I Teorbist, I Harfenist. Die Instrumente fünf restlicher Musiker ließen sich nicht feststellen. Auffallend an dieser Aufstellung ist jedenfalls das verhältnismäßige Überwiegen der Trompeter und Trombonisten. Dies erklärt sich daraus, daß die Trompeter bis in die letzten Jahre des sechsten Jahrzehntes dem Hoffuttermeisteramt unterstanden, dann aber, sofern sie sich als „musicalische Trompeter" gebrauchen lassen konnten, in die Kapelle Eintritt fanden. Da sie als „musicalische Trompeter" besser als bloße „velttrompeter" besoldet waren, erklärt sich ihr Zuzug zur Hofkapelle schon aus wirtschaftlichen Gründen. Übrigens scheinen sich die Trompeter auch innerhalb der Hofkapelle einen gewissen Rest von Selbständigkeit erhalten zu haben. Dies geht aus Anstellungsgesuchen von Trompeterscholaren hervor, in denen sich der Kapellmeister bei der Begutachtung des Petenten auf das Urteil des ältesten Trompeters beruft. Ein derartiges Gesuch eines gewissen Anton Seidl, der um Aufnahme als Trompeterscholar bittet, ist deswegen von einigem Interesse, weil der Kapellmeister in der Begutachtung hervorhebt, daß die Besetzung des dritten Clarin vonnöten wäre. Schon Neuhaus bemerkt mit Recht, daß sämtliche amtlichen Verzeichnisse kein genaues Bild von den tatsächlichen Verhältnissen geben, weil zu den Opernvorstellungen auch andere Musiker als die im Status der Hofkapelle geführten, herangezogen wurden. Diese Annahme läßt sich auch aktenmäßig bestätigen. Aus vielen Gesuchen von Musikern um Aufnahme als „wirkliche Musici" ist ersichtlich, daß sie schon eine Zeitlang, bevor sie die „ordinanz" erhielten, „sonderlich bey den Comedy und ballets sich gebrauchen" ließen.[1]) Von 1670 an lassen sich Gesuche[2]) von Musikern nachweisen, die direkt als „Ballettgeiger" bezeichnet werden. Sie wurden im Opernorchester beim Ballett und in den außerkirchlichen Instrumentalmusiken verwendet.

Daß in den Opern und bei den Ballettmusiken auch gelegentlich adelige Dilettanten das Orchester verstärkten, geht aus dem Textbuch zu Draghis „Chi più sà manco l'intende o gli amori di Clodio e di Pompea" hervor, in dessen Ballettmusik der Conte Sangiuliani

[1]) Leopold I. hat bei der Reformation der Hofkapelle kurz nach seiner Thronbesteigung die Scholaren abgeschafft, doch handelte es sich da mehr um das Privilegium einzelner Musiker, eine größere Anzahl von Capellknaben in Quartier und Verpflegung zu halten, was für die betreffenden Musiker eine nicht geringe Einnahmsquelle bedeutete. So hatte der Bassist Augustino Argomenti, der Instrumentist Johann Preis und der Konzertmeister Burkhart Kugler eine Anzahl von Capellknaben in Verpflegung. Letzterer hielt für seine vier Scholaren einen eigenen Präzeptor, der ihm besonders vergütet wurde. Burkhart Kugler wurde 1654 von Kaiser Ferdinand III. geadelt, dieser Adel am 3. Mai 1673 von Leopold bestätigt. In dem Konzept der Nobilitationsurkunde heißt es, daß „er von Jugend auf in der Hoff und Camer Capell zwar Erstlich als ein Knab und fürders nach mehrers Ergriffener perfection als Musicus vocalis und Instrumentalis zu unserem allergnedigsten wohlgefallen dergestalt allerunterthenigst auffgewarthet, dass wir nach absterben weyland unseres auch gewessten Hoff- und Camer Musici Johann Sambsonis von selbst bewogen worden, gedachten Burkharden Kuglern seine gehabte Concertmaister Stelle wie nit weniger Unsere Kays. Capell Knaben zur Instruierung und Underweisung anzuvertrauen."

[2]) „Ferd. Schilling Ballettgeiger um eine Verbesserung von 200 auf 300 fl." (Erledigung, Prag, 16. 1 1680). „Hans Georg Sack bittet um die vacierende Ballettgeigerstell" (Erledigung, Wien, 29. 10. 1687) usw.



die erste, Baron Kielmannsegg die zweite Violine und Baron Schwarzenau die Viola spielte.[1])

Daß auch die Kapelle der verwitweten Kaiserin Eleonora die kaiserliche Kapelle bei Gelegenheit zu verstärken hatte, ist zweifellos. Nach der bereits oben genannten Handschrift 14.071 bestand diese aus 1 Kapellmeister, 20 Musikern, 1 Notist, 1 Instrumentdiener, 1 Spenditore und 1 Kalkant. Von anderen Kapellen wird bei der Beschreibung des Roßballetts „La contesa dell' aria e dell' acqua" die Kapelle der Stadt Wien genannt. Es heißt dort: „. . . in Anhörung so lieblicher künstlicher und anmuthiger Music sowol der singenden Stimmen, als der mit beystimmenden Instrumenten, die sich über die 200 meistens lauter Kayserl. Music Bediente nebenst etlichen wenigen anderen von der Statt Wien ihrer Capelle erstreckten."

Die zeitgenössischen Zeugnisse, aus denen man auf das Orchester Schlüsse ziehen könnte, sind äußerst spärlich. Köchel (Joh. Jos. Fux, Seite 21) führt die wenigen Bemerkungen über Musik an, die Joh. Joachim Müllers „entdecktes Staats Cabinet" in seinem zweiten Teil, dem „Reisse Diarium bey kayserlicher Belehnung des Chur- und fürstl. Hauses Sachsen" enthält, in dem sich auch Wahrnehmungen über Musik, die der Verfasser während seines Wiener Aufenthaltes vom 26. März bis 16. Juli 1660 machte, finden. Demnach musizierten an der kaiserlichen Tafel „10 Musiker auf 2 Violinen, 2 Violen da gamba, 1 Teorbe und Clave Cymbal", eine Kirchensonate aber wurde auf 20 Violen vorgetragen. Zweifellos handelte es sich hier um eine der vielen vier- oder fünfstimmigen von Bertali, P. A. Ziani, Schmelzer und vielen anderen komponierten Sonaten à 4 oder 5, die bei 10 Pulten gewiß eine klanglich hervorragende Wirkung gehabt haben.

Stark besetzte Streichmusik war übrigens nicht nur bei Hof, sondern auch in den vielen bisher ganz unerforschten Privatkapellen üblich. Das Theatrum Europäum von 1672 berichtet über ein beim Grafen Sinzendorf stattgefundenes Fest folgendermaßen:

„Am Fest des Heil. Johannes des Täufers wohnte Ihre Kayserl. May. nebst der Kays. Gemahlin, bey denen P. P. Misericordiae über der Schlag Brücken dem hohen Amt der Heil. Messe bey, darauff sie sich mit der gantzen Hoff-Statt in dero geheimen Raths Kämmerers und Hoff Kammer Praesidenten H. Georg Ludwig Grafen von Sinzendorff, Garten am Tabor, um selbigen zu besichtigen, erhoben, worselbsten allerhöchst gedachte beyde Kayserl. Mayest. auff dem schönen großen Saal, welcher von unterschiedlichen ungemeinen und Kunstreichen Gemählden behangen war, anfänglich mit einer vortrefflichen Collation tractirt, und zugleich mit einer ansehnlichen Taffel Music von 24 Violinen bedient wurden; Nachgehends verfügten sie sich in ein besonders Cabinet, so ebenmässig mit allerhand künstlichen Bildern und kostbaren Tapeten geziert war, in welchem sie gleichfals mit einer annehmlichen Vocal- und Lauten-Music belustiget worden, über dieses spazierten sie in den Garten und besahen solchen durchaus, da sich dann die Trompeten und Pauken so lang hören liessen, bis sich beide kays. Mayest. wiederum in Wagen setzten."

Wellesz[2]) hat übrigens noch auf eine Quelle aufmerksam gemacht, aus der wir ebenfalls Kenntnis der Instrumentation schöpfen können, nämlich Operntexte und poetische Ergüsse aller Art. So macht er auf Vismaris „Orontea" und auf den „Ossequioso applauso" des Brünner Kanonikus Marc Ant. Rossini aufmerksam. Eine Parallelstelle hiezu findet sich in dem „Applauso secondo" desselben Poeten, der sich als „Marco Antonio Rossini Beneficiato Cesareo in Weinburg et Canonico di Bruna" bezeichnet. Sein

[1]) Über die Aufführung berichtet das Theatrum Europäum von 1669: „Sonntags den 14. III. wurde von Ihrer Mayestät der Röm. Kayserin nachdem sie vom Päbstlichen Nuncio und auch dero Kind Bette gesegnet worden, mit vielen Ceremonien der Vorgang gehalten, wobey sich dann die Damas und Cavalliers in ihrem kostbarsten Schmuck und stattlichen Kleidungen nebenst deren Bedienten in vortrefflichen Libereyen praesentirt und aufwarteten und die Kaiserin sofort in die Augustiner Kirch begleiteten. Abends drauff ward Ihre Mays. ein vortreffliches Ballet von Cavallìren praesentirt und dabey von anderen Cavallìren die Music gespielet." Hienach ist Weilen, „Zur Wiener Theatergeschichte", Nr. 88 und 89, richtig zu stellen.

[2]) „Die Opern und Oratorien in Wien von 1660 bis 1708."



Festgedicht verfaßte er auf die Geburt des bald nachher verstorbenen Kronprinzen Ferdinand und ließ es in Graz 1667 drucken. Der Text ist auf die Melodie des „Applauso Ossequioso" (von Wellesz mitgeteilt) zu singen und enthält u. a. folgende Strophen:

11.	14.	25.
E voi periti Musici	A suon di Trombe e Gnacare	Fate sentir Tubicini
Nell' arte musical	Campane e Campanon	Delle Trombe il clangor
Sonar, cantar	Sbarate ogn'hor	Per rallegrar
Iddio Lodar	Per far honor	Per recitar
Con Organi e con Piffari	A i sposi Clementissimi	Col tintimar de Timpani
Con Trombe concertar.	E à Ferdinando ancor.	Ciascun ch'ha da giostrar.

Wir müssen in den Rahmen unserer Besprechung eine andere Musikkapelle einbeziehen, die für unser Thema deshalb von Wichtigkeit ist, weil sie das Exekutivorgan nicht nur aller in ausinstrumentierten Stimmen erhaltenen Suiten und Sonaten Joh. Heinr. Schmelzers, sondern auch des weitaus größten Teils der handschriftlich auf uns gekommenen Instrumentalwerke des 17. Jahrhunderts österreichischer Provenienz war. Es handelt sich um die Musikkapelle des Fürstbischofs von Olmütz. Die Kapelle hatte auf ein berühmtes Mitglied zurückzublicken: 1579 bis 1585 war dort Jacob Handl-Gallus Chordirektor; wie sich die Musikverhältnisse seit jener Zeit bis ins 17. Jahrhundert gestalteten, wissen wir nicht. Dagegen sind wir durch den Fund einer Anzahl von Briefen aus der Zeit der hier behandelten Kompositionen in die Lage versetzt, einige Schlüsse auf die Musikverhältnisse in Olmütz-Kremsier ziehen zu können. Durch die bibliographischen Aufnahmen für die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" wurde das Musikarchiv St. Mauriz in Kremsier erschlossen und zum erstenmal in der Vorrede der Ausgabe der Violinsonaten Bibers von 1681 (D. d. Tk. i. Öst., V/2) erwähnt.

Wie aus dem Folgenden und dem im Anhang mitgeteilten musikalischen Briefwechsel des Fürstbischof Liechtenstein-Kastelkorn hervorgehen wird, war dieser Fürst der Musik ungemein zugetan. Der mährische Geschichtsschreiber Pater Gregor Wolny berichtet in der „Kirchlichen Topographie von Mähren" (Brünn 1855, I., Seite 99) folgendermaßen über ihn:

„Dieser ungemein eifrige Kirchenfürst hat seinen hohen Beruf klar erkannt und ihn nicht nur nach allen Richtungen treu durchgeführt, sondern durch die vielen, bis dahin ohne Beispiel in der Diözöse gewesenen und von ihm gemachten Stiftungen, kostspieligen Bauten und Einrichtungen sich auch ein hochehrendes Andenken für immer gesichert."

Graf Liechtenstein, der in Innsbruck und Ingolstadt studiert hatte und in Salzburg, wo er bis zu seiner Bischofswahl gesundheitshalber lebte, ein Kanonikat bekleidete, war den Künsten wohl geneigt. Schon durch die Wahlkapitulation hiezu verpflichtet, baute er das Kremsierer Schloß neu auf und sorgte in Kremsier ganz besonders für die Pflege der Kirchenmusik; Wolny berichtet, daß er 1693 2000 fl. für den Unterhalt eines Musikdirektors und eines Organisten und zur Bestreitung anderer Kirchenbedürfnisse für St. Mauriz 2000 fl. stiftete, nachdem er schon 1688 in Kremsier ein bischöfliches Knabensängerseminar errichtet hatte.

Der Fürstbischof von Olmütz galt als einer der ersten kirchlichen Fürsten Deutschlands und Österreichs. Als „comes capellae Regiae Bohemicae" hatte er das Recht, in dem Falle, als der Erzbischof von Prag verhindert war, die Salbung und Krönung des Königs von Böhmen vorzunehmen. Dieser Titel war auch der offizielle Titel des Fürstbischofs, dessen sich auch die Musiker seiner Kapelle stolz bedienten. Obgleich die bischöfliche Residenz Olmütz war, so war doch der Lieblingsaufenthalt des Bischofs Kremsier, wo er ein prächtiges Schloß und die schönen Parkanlagen erbauen ließ. Außer in Kremsier hielt sich der Bischof auch in seinem Schlosse Wischau, in Mirau, schließlich auch in Brünn häufig auf, was auch die Datierungen der kirchlichen und weltlichen Werke des Olmützer Musikerkreises erklärt.

Adler sagt in seinem oben zitierten Vorwort: „Die Kremsierer Kapelle war damals unter dem Carl Graf von Liechtenstein-Kastelkron wohl besetzt und gut besorgt." Immerhin dürfen wir uns eine österreichische Provinzkapelle im 17. Jahrhundert nicht als eine reguläre Musikkapelle vorstellen, wie sie etwa der Kaiser oder die Landesherren hatten. Vielmehr war die Kapelle immer ein wenig improvisiert. Der Kapellmeister oder der Konzertmeister hatte womöglich außer seinen künstlerischen Obliegenheiten gleichzeitig die Stelle eines Kammerdieners, Büchsenspanners, Jägers usw. zu versehen und die Musiker waren in ähnlicher, meist noch untergeordneterer Stellung. Biber war sowohl in Kremsier als auch noch später in Salzburg Musikus und Kammerdiener, unter welchem Titel er noch 1679 von Kaiser Leopold eine Gnadenkette erhielt (H. Z. A. R.).

Eine Ausnahme bildeten die Feldtrompeter, die übrigens der Grundstock vieler Privatkapellen gewesen sein mögen. Fürstenau[1]) schildert die Zunftverhältnisse der Hof- und Feldtrompeter des Deutschen Reiches, die von Kaiser Ferdinand II. (1629) ihr erstes Zunftprivileg erhielten und deren Patron und Richter nach altem Reichsherkommen die Kurfürsten von Sachsen waren. Die Trompeter gehörten, wie bereits bei der Schilderung der Wiener Verhältnisse erwähnt wurde, ursprünglich nicht zu den Musikanten, sondern waren eine Kaste für sich. Sie genossen schon deswegen, weil sie eigentlich Militärpersonen waren, ins Feld verschickt werden konnten und häufig zu Kurierdiensten verwendet wurden, ein ziemliches Ansehen. Wohl jeder Fürst hatte den Ehrgeiz, eine größere Anzahl von Hof- und Feldtrompetern zu halten. Auch aus den Akten, Briefschaften und Musikalien des Kremsierer Archivs lernen wir derer eine Anzahl kennen, so den Trompeter Paul Weiwanowsky, der in den Briefen meistens mit seinem Taufnamen „Paul Trompeter" bezeichnet wird. In einem Briefe an Biber ist auch von einem Hansl Trompeter die Rede. In seinen Kompositionen nennt sich Weiwanowsky stolz „tubicen campestris". Sein Nachfolger war ein gewisser Georg Brandl, der als „hochfürstlicher Hof- und Feldtrompeter" 1699 ein Gesuch an die Administrationsregierung um eine Gehaltsaufbesserung richtet. Über diesen liegt noch ein Akt vor (18. Oktober 1684), in welchem der Stadtrat von Podiebrad ersucht wird, den „obligierten Hoftrompeter" Georgio Brandl, der zu Podiebrad sich eine Urlaubsüberschreitung zu Schulden kommen ließ, heimzusenden. Der Hochadel half sich oft mit den so gesuchten Trompetern gegenseitig aus, wie aus einem Aktenwechsel zwischen dem Fürstbischof und dem Grafen Hans Anton Palfy hervorgeht, der sich zur Krönung Josef I. in Preßburg 1687 aus Kremsier zwei Trompeter verschrieb.

Aus den im Anhang mitgeteilten Briefen können wir uns auch ein Bild über die Besetzung der Olmützer Kapelle machen. Trotz der Kompositionstätigkeit Bibers verlangt Graf Liechtenstein immer wieder, anfänglich von Wenzelsberg, später, nachdem er mit Schmelzer selbst in Briefwechsel getreten war, von diesem direkt Schmelzer'sche Ballette. Der Fürst scheint einen geradezu brennenden Ehrgeiz gehabt zu haben, seine Notenschränke vollgehäuft zu sehen und in einem Brief an Schmelzer spricht er davon, daß er hunderte von Kompositionen bereits habe. Der herannahende Fasching 1669, der auf Schloß Kremsier üppiger gehalten wurde, als man dies heute von einem geistlichen Hofe glauben möchte, stellte an die Repräsentationspflichten des Bischofs auch die Aufgabe, bei den Bällen, Wirtschaften, Aufzügen usw. seine Gäste mit guter Tanzmusik zu versorgen. Er wandte sich daher an seinen Wiener Vertrauensmann in musikalischen Dingen, Graf Wenzel Kunibert von Wenzelsberg, dem damaligen Oberquartiermeister am Hof, mit der Bitte, ihm „allerhand schöne Arien zum tanzen, dessen man sich insonderheit in der Fasching gebraucht", zu übersenden. Wenzelsberg seinerseits, der sich in Kirchenmusikangelegenheiten meist an Ziani, in weltlicher Musik an den jüngeren Kugler, aber auch an Schmelzer, den er freilich selten zu Hause antrifft, wendet, erhält

[1]) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen", I, Seite 198.



von seinen Beratern den Bescheid, sie müßten zuerst die Besetzung der Olmützer Kapelle kennen. Daher fragt Wenzelsberg beim Bischof an, wieviel Instrumentisten er aufbringen könne. Er erhält die Nachricht, daß er „bey 6 oder 7 Clarin, von 10—12 geigen und sieben, acht und mehr Tromboni aufbringen könne". Freilich dürfe nicht alles auf einmal besetzt werden. Aus dieser kurzen Antwort des Fürstbischofs ist nun ersichtlich, daß die Kapelle in Kremsier tatsächlich wohl besorgt war. Denn die Besetzung zeigt eine solche Fülle, wie sie etwa nur die kaiserliche Hofkapelle aufwies. Aus der Mitteilung des Fürstbischofs geht eine gewisse Hypertrophie an Blechbläsern und ein Mangel an Holzbläsern hervor. Daß aber Holzbläser in Kremsier tatsächlich vorhanden waren, beweist unter anderem eine „Intrada con altre arie" des Paul Weiwanowsky, die 1679 in Wischau komponiert ist und für die 4 radopierte Violen (Violinen), 3 Piffari, 1 Fagott und 2 Clarini vorgeschrieben sind. Der Fürstbischof sah auch darauf, daß sein Streichorchester über ausgesucht gute Instrumente verfügte. Es liegt ein ziemlich umfangreicher Briefwechsel zwischen der bischöflichen Kanzlei und dem berühmten Geigenmacher Jacobus Stainer in Absam vor, aus welchem zu ersehen ist, daß Stainer den Auftrag hatte, möglichst gute Instrumente für die Kapelle zu liefern; besonders ist da von einem großen Baßviolon die Rede, der als „Königin" unter den Instrumenten bezeichnet wird. Diesen Briefwechsel publiziere ich an anderer Stelle.

Über die zeitgenössische Wiener Produktion liegen zwei Spezialarbeiten vor. Neuhaus hat das Opernschaffen des fruchtbarsten Wiener Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts, Antonio Draghi, dargestellt.[1]) Bezüglich der Instrumentation kommt Neuhaus zu dem Schlusse (Seite 131): „Das Streichquartett bezw. das Streichtrio spielt in Draghis Orchester stets die Hauptrolle, wie in der Oper des 17. Jahrhunderts überhaupt". doch darf man sich nicht zu der Annahme verleiten lassen, „daß das begleitende Orchester lediglich in dieser Weise gebildet war, wenn nicht andere Instrumente ausdrücklich genannt sind". Demgegenüber bemerkt Guido Adler, der die Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts behandelt[2]) daß sich dieser Satz weder von der Kirchenmusik im allgemeinen, noch von der Messenmusik im besonderen sagen läßt. Aus den Adlerschen Ausführungen geht hervor, daß in der Meßkomposition ein gewisses Vorwiegen der Blas-, insbesondere aber der Blechblasinstrumente zu verzeichnen ist. Vergleichen wir hiemit die Orchestermusik, so läßt sich sagen, daß von ihren beiden Hauptgruppen, der Kirchensonate und der Suite, die erste Gruppe im Schlepptau der Kirchenmusik ist, die Balletmusik aber zum überwiegenden Teil von der Oper, zum geringeren Teil von der Kircheninstrumentation abhängt.

Im Vergleich zur Ballettmusik weist die Orchestersonate eine Mannigfaltigkeit in der Klangzusammensetzung auf, die sie schon aus diesem Grunde als ein Derivat der Messe und der Kirchenmusik überhaupt erscheinen läßt. Die kirchliche Verwendung des größten Teiles dieser direkt auf Giovanni Gabrieli und die Venezianer zurückgehenden Gattung, die sich in Wien merkwürdig lange erhalten hat, steht außer Zweifel. Es sind jene Stücke, die schon dem Namen nach auf einen bestimmten Festtag komponiert sind, wie „Sonata Sti. Leopoldi", „Sonata Natalitzia", „Sonata Carolietta" usw. Ein anderer Teil hat eine doppelte Verwendung: es sind die als „Sonata per camera e chiesa" bezeichneten Werke. Über diese Form wird eine Detailuntersuchung die nötigen Aufklärungen bringen müssen, zumal in Kremsier ein gehäuftes Material zur Verfügung steht. Joh. Heinr. Schmelzer hatte außer seinen Druckwerken etliche handschriftlich dem Fürstbischof übersendet und von anderen Komponisten sind Giovanni Valentini, Bertali, P. A. Ziani, Weiwanowsky, Rittler, Kertzinger, Tolar und weitere vertreten.

Von allen Besetzungstypen ist wenigstens bei den Schmelzer'schen Orchester-

[1]) „Studien zur Musikwissenschaft", Band 4, Seite 25.
[2]) „Studien zur Musikwissenschaft", Heft 4, Seite 25.



sonaten das Streichquartett nicht, das Streichquintett (2 Violinen, 3 Violen) verhältnismäßig schwach vertreten. Man kann nicht sagen, daß die Orgel das Streichquartett nicht verträgt, aber die Verbindung dieser beiden Klangkörper ist von allen Kombinationen die wenigst gesuchte. Häufiger werden zwei oder drei konzertierende Instrumente solistisch behandelt: 3 Violinen, Violine und Fagott (Schmelzer, 1673), Violine, Tenorposaune und Fagott, diese alle mit Orgel oder aber Streichquintett, Fagott mit obligatem Cembalo. Die letztgenannte Besetzung hat eine Schmelzer'sche „Sonata per camera al giorno delle Corregie" (präs. 3. Juni 1678). Häufiger findet sich aber bei den Kirchensonaten doppel- und tripelchörige Besetzung. Da treten nur vereinzelt gleichartige (Sonata à 6 (1 Violine und 2 Violen), in der Regel aber verschiedene Klangkörper auf: In einer „Sonata Natalis" alternierten das Streichquintett (2 Violinen und 3 Violen) mit 5 Trombette (2 Clarini, 3 Tromben). Dabei wirken die beiden Clarini gegenüber den 3 Tromben konzertant. Eine „Sonata per chiesa e camera" stellt dem Streichquintett 1 Violino piffaro, 1 Flöte und 1 Fagott gegenüber, eine „Serenada o Carolietta" ist für zwei Chöre von Violinen, 3 Violen, Violone, 4 Tromben und Tamburini geschrieben; eine „Sonata per chiesa e camera" hat zwei Chöre von 2 Violinen, 4 Violen, Violone und 4 Tromben. In der 1674 datierten „Sonata a doi Chori" alterniert das Streichquintett mit 3 Flöten und Fagott. Die „Sonata Natalitia" (1675) besteht gar aus einem radopierten Streichquintett, einem Chor von 3 Piffari und Fagott, einem Chor von 2 Flöten, die durch zwei stille Zinken ersetzt werden können und 3 Posaunen. Eine „Sonata à 8", die 1679 aufgeführt wurde, bringt die häufige Besetzung von 6 Streichern und einem Clarinpaar. Schließlich gibt es noch solistisch gearbeitete Sonaten mit der Besetzung von Violine, Cornetto, Tenorposaune und Fagott (Sonata à 4 detta la Carolietta 1669) und von zwei Violinen und Flöten (Sonata ad tabulam). Schon aus diesen wenigen hier aufgezählten, in Kremsier handschriftlich erhaltenen Schmelzer'schen Stücken kann man einen Schluß auf den überaus großen Reichtum an Klangkombinationen bei der Orchestersonate machen.

Adler sagt (Seite 25) von der österreichischen Meßkomposition: „Die Wiener und die größeren österreichischen Kapellen bringen Bereicherungen, ermöglichen Verstärkungen, die wohl nur ausnahmsweise in Überwucherung ausarteten, allein der hier zur Herrschaft gelangten politischen Kirchenrichtung entsprechend, dem Hang nach Veräußerlichung und der koloristischen Blendung verfielen." Eine künftige Untersuchung wird dies auch bezüglich der kirchlichen Orchestermusik vollauf bestätigen. Es ist merkwürdig, wie wenig reine Orgelmusik in Kremsier zu finden ist. Der Fürstbischof verlangt immer wieder nur nach Tanzmusik, Kirchenmusik wird ihm meist ohne Aufforderung eingesendet. Sein Kremsierer Organist Bernkoph mag zwar, nach den wenigen von ihm erhaltenen Stücken zu schließen, ein für provinzielle Zwecke brauchbarer Organist gewesen sein, künstlerisch hat er jedoch sicherlich geringe Bedeutung gehabt. Der Hang nach Veräußerlichung ist nicht nur aus der bewußten Betonung des rein Klanglichen, sondern auch aus dem Melos erkennbar. Schmelzer verwendet seine Couranten, Sarabanden und Gaillarden nicht nur im Ballett, sondern flicht sie auch anonym in seine Kirchensonaten ein, wozu ihm die überlieferte Kanzonenform das beste Modell stellte. Die fugierte Schreibweise dagegen lag wohl ihm und seinem Kremsierer Gönner weniger.

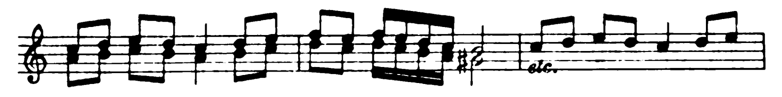
Anders liegen die Verhältnisse in der Oper, die in ihrem sozialen Niveau und im Verhältnis zur Kirchenmusik aristokratischer Natur war, die aber auch mit ganz anderen raumakustischen Momenten zu rechnen hatte. Besonders starke Besetzungen sind Ausnahme, sie sind meist bei den im Freien aufgeführten Festen anzutreffen. M. A. Cesti, um den bedeutendsten Vertreter der venezianischen Schule in Wien herauszugreifen, schreibt seine Instrumentalstücke durchaus für das Streichquintett (2 Violinen, 3 Violen), von diesem Klangtypus hebt sich nur die konzertierende Behandlung von

zwei Violinen über einen Baß ab.[1]) Diese beiden Arten stellen gewissermaßen die objektive Instrumentation dar, von der nur dort abgewichen wird, wo es sich um Charakterisierungen handelt, wie bei Schilderungen von Infernosszenen (tiefe Bläser in Verbindung mit Orgel). Klagegesänge werden in der Regel von dem Violenquartett begleitet. Joh. Heinr. Schmelzer verwendet in seinen „Le veglie ossequiose", 1679, in der Szene „Il Silentio Notturno" ein Violenquartett, das eine Courante spielt usw. Das objektive Begleitorchester Draghis ist das Streichquartett, das allmählich das Cestische Quintett verdrängt.

Die vorherrschende Besetzung der Wiener Ballette ist das Streichquartett und -quintett. Die der Zusammenstellung der Tänze nach in die Fünfzigerjahre anzusetzenden: „Ariae ad ingressum et egressum" (Cod. 19.265 der Hofbibliothek) haben alle Tänze mit Ausnahme des letzten im zweistimmigen Particell notiert, das letzte Stück aber, die Retirada, ist in vierstimmige Partitur gebracht und, wenn man nach Schmelzer auf die ausführenden Instrumente schließen kann, mit Violine, Diskant-, Alt- und Baßviole besetzt. Die Ebnerische Ballettsuite, die nur im Particell notiert ist, schreibt ausdrücklich vier Violen vor. Die bei Joh. Heinr. Schmelzer vorkommenden Hauptgruppen sind gleichfalls das Streichquintett und -quartett. Man kann nicht sagen, daß sich Schmelzer bei der Instrumentation seiner Opernsuiten nach dem Instrumentationsgrundstock der betreffenden Oper, zu der er seine Tänze schrieb, richtete. Die nachweisbar ältesten, vollstimmig erhaltenen Ballettsuiten Schmelzers sind die Ballette zu P. A. Zianis „Elice" (1666), zu Cestis „Nettuno e Flora festigianti" (1666), zu Bertalis „Contesa dell' aria e dell' aqua" (1667) und zum „Pomo d'oro" (1668). Von diesen vier Werken sind nur die beiden Opern Cestis und die Oper Zianis in Partitur erhalten. Alle drei Werke haben das Streichquintett zum Grundgerüst, während die Schmelzerischen Ballette vierstimmig sind. Das Streichquartett und -quintett hält sich während der ganzen Schmelzerischen Periode fast ganz genau die Wage. Auffallend und merkwürdig ist jedoch, daß gerade während der Opernperiode Draghis bei Schmelzer ein Zunehmen im Gebrauch des Quintetts zu bemerken ist, während doch, wie bereits eben erwähnt, das Opernorchester im allgemeinen von der Periode Cesti auf Draghi eine Reduktion vom Quintett auf das Quartett erfährt. Schmelzer schreibt, soweit wir nach dem uns erhaltenen Material schließen können, bis 1671 nur im Quartett, von da ab bis zu seinem Tode immer häufiger im Quintett. Verfolgt man diese Entwicklung weiter, so läßt sich konstatieren, daß die Nachfolger Schmelzers, soweit wir an dem wenigen erhaltenen Material konstatieren können, sich an die Draghische Vierstimmigkeit wieder anschließen, so daß man bei Schmelzer eine gewisse Opposition gegenüber Draghi feststellen kann. Über die Instrumentation A. A. Schmelzers sind wir nicht unterrichtet, bezw. können nur vage Schlüsse ziehen. Melchior d'Ardespina schreibt seine Opernballette zu Bernabeis nicht erhaltener Oper „L'Eraclio", 1690 und zu der Oper „Il segreto d'amore" vierstimmig und das einzige vollstimmig erhaltene Ballett Joh. Jos. Hoffers ist gleichfalls vierstimmig, ebenso wie das vermutlich Hoffer zugehörige „Balletto terzio" (Wien, Hofb., Ms. suppl. mus. 1818).

Die Verwendung des Streichquartetts und -quintetts beschränkt sich selbstverständlich nicht nur auf die Ballettsuite, sondern erstreckt sich sowohl auf das ganze Gebiet

[1]) In der von Wellesz dem Remigio Cesti zugeschriebenen „Serenata" wird die Besetzung von 6 Violinen, 4 Alt-, 4 Tenor- und 4 Baßviolen als der „uso di concerti di Francia" bezeichnet. Hier heben sich die beiden Violinen nicht vom Violenchor, sondern vom ganzen Streichquintett ab. Die Zusammenstellung von zwei Violinen und Baß ist zweifellos die orchestrale Nachbildung von Monteverdis „Scherzi musicali", von denen der Bruder Claudios, Julio in der „Dichiarazione della lettera stampata 1607" schreibt, daß Monteverdi mit ihnen den „canto alla francese in questo moderno modo" von Frankreich nach Italien gebracht habe. Charakteristisch hiefür ist auch ein in der Sammlung Ambros der Wiener Hofbibliothek kopiertes „Confitebor terzo alla francese", dessen Stil auf die hüpfenden französischen Weisen der „Scherzi Musicale" hindeutet, dessen „Magna opera domini" sehr wenig stilgemäß ein geschwätziges Terzenpaar über einen Baß folgendermaßen bringt:



der Kammersuite als auch auf den Gebrauchstanz selbst. Die Suiten Kaiser Leopolds sind vierstimmig geschrieben, Zacher schreibt zum Teil vier-, zum Teil fünfstimmig. Rittler, Tolar, Prinner und der allergrößte Teil der anonymen Kremsierer Komponisten verwenden ausschließlich das Streichquartett, daß seit dem Tode Schmelzers immer mehr in den Vordergrund tritt. Die Zusammensetzung des Streichquartetts ist bei Schmelzer in der Regel: Violino 1 mo, Violino 2 do (Diskantschlüssel), Violetta (Altschlüssel) und Violone oder Violine, 2 Violen (Diskant und Alt) und Baß; beim Quintett tritt zwischen Alt- und Baßinstrument immer die Tenorviole hinzu. Das reine Violenquartett, das in der Oper zur Charakterisierung dient, wird in der Suite nie verwendet.[1]) Als Baßinstrument dient entweder die Baßviola, der Violone, seltener die Gambe. Zacher schreibt in einem Balletto à 5 eine Violine, 2 Violen (Diskant, Alt), Gambe und Violone vor. Hier figuriert die Gambe als das beweglichere Instrument entweder in derselben Stimmlage oder in der Oktav die Baßstimme. Die Figuration besteht in Dreiklang- und Terzfüllungen, Neben-, Durchgangs- und Wechselnoten. Natürlich kommt das Continuoinstrument immer hinzu. Über das Streichquintett zu einem Streichsextett schreitet Poglietti vor, der ein Balletto für 2 Violinen (Violin- und Diskantschlüssel), Altviole, 2 Gamben und Baßviole schreibt. Sonst wird die Gambe trotz ihrer Beliebtheit, der sie sich hauptsächlich als Soloinstrument erfreut, im Orchester wenig verwendet. Wieder eine andere Kombination trifft man in einem 1669 datierten wirklichen Violinkonzert in Form einer Suite an, der anonymen „Harmonia Romana". Das Titelblatt schreibt 3 Violinen, 3 Viole con Cimbalo vor, die Stimmen bezeichnen sich als Violino primo, secundo, terzio und quarto (die ersten drei in Violinschlüssel, die vierte im Diskantschlüssel), Viola (Diskant) und Violon grande. Die erste Violine ist hier gegenüber dem übrigen Streichkörper konzertant geführt und schreitet an manchen Stellen bei voller Ausnützung der Instrumentaltechnik zu einem ausgesprochenen Instrumentalrezitativ vor, wie man es um diese Zeit in Deutschland nur selten finden mag.

Wir gehen nun das übrige Orchester Schmelzers und der Österreicher durch. Von den Holzbläsern verwendet Schmelzer vor allem die Piffari und zwar im Violin-, Diskant- und Altschlüssel notiert. Die Bedeutung des Wortes Piffaro ist nicht ganz klar. Praetorius hat zwei widersprechende Erklärungen. Einmal sagt er: „Der oberste Diskant, welcher kein Messingschlüssel hat, wird Schalmeye (Italis Piffaro...) genennet" (Synt. II, Seite 42), Dann aber nennt er widersprechend, Seite 40, die Querpfeife traversa vel Piffaro. Da die Schalmey, die Vorläuferin der Klarinette, in Längshaltung mittels einfacher Rohrblattzunge, die Traversa aber, wie schon der Name sagt, quer gehalten und durch einfache Schallöffnung angeblasen wird, so ergibt sich hier ein offenkundiger Widerspruch. Die Flöte kommt zwar in den Schmelzer'schen Balletten nicht, dafür aber in einigen Sonaten, und zwar in Violin-, Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel notiert, vor. Da A. A. Schmelzer in seinen Tänzen Schalmeien und Flöten nennt, überdies das Wort „Schalmeigeigl" verwendet, das eine Übersetzung des bei J. H. Schmelzer öfter vorkommenden „Violino di Piffaro" ist, so wird zweifellos unter Piffaro die Schalmey verstanden. Merkwürdig ist, daß in der Periode Schmelzer weder zu Wien noch in der Olmützer Kapelle Schalmeybläser und Flötisten genannt werden. Weder in den H. Z. A. R., noch in den Oberst-Hofmeisteramtsakten finden sich Spuren, daß derartige Musiker angestellt gewesen wären. In den H. Z. A. R. finden sich dagegen in den Fünfzigerjahren Ausgaben für die ungarischen Schalmeybläser in Preßburg. Adler hebt hervor (Seite 23), daß er in den Messen dieser Zeit weder Piffaro, Flöte, noch Zuffolo vorgefunden habe. Diese Instrumente wurzelten noch zu sehr in der Vulgärmusik, sie waren weder hof- noch kirchenmäßig. In der Hofkapelle gab es daher für „wirkliche Musiker" dieser Instrumentengattung vorerst keinen Platz. Sie wurden wahrscheinlich aus der Schar der inoffiziellen „Ballettmusiker" beigestellt.

[1]) Wie in der Wiener Kapelle die Verdrängung der in Violenform gebauten Instrumente durch die Violinen vorschreitet, wäre einer nicht undankbaren Spezialuntersuchung wert.



Anläßlich der Besprechung des Piffaro sei auf das oben erwähnte Instrument verwiesen, das in den Balletten und auch in einer Sonate Schmelzers vorkommt. Es ist dies der „Violino di Piffaro" oder „Violino Piffarato". Auch Andreas Schmelzer verwendet dieses Instrument und übersetzt den Namen ins Deutsche mit „Schalmeygeige". Weder bei Sachs[1]) noch bei Kinsky[2]) findet sich eine Andeutung über dieses Instrument. Einen Anhaltspunkt gibt nur die bei Kinsky erwähnte Fagottgeige, die nach Daniel Speer (Grundrichtiger usw. Unterricht, 1687) eine Bratsche mit durchweg übersponnenen „schnurrenden" Saiten ist.[3]) Danach würden Violini Pifferati, bezw. Viole pifferate Violen mit umsponnenen Saiten sein. Die Sache kompliziert sich nur insofern, als auf dem Umschlagblatt des „Balletto di Spiritelli" (Fasz. XX., Nr. 199) 5 Violae, 3 Piffari, 1 Fagott vorgeschrieben sind, während die Stimmen dieses Balletts außer dem Streichquartett und Fagott die Bezeichnungen: 1 Violino piffarato, 2 „Cornetto muto o Viola Piffaro 1 ma und 2 da" tragen (Diskant- und Altschlüssel). Nach dem Titelblatt könnte man demnach annehmen, daß Violino piffarato soviel wie Violino e piffaro heißt. Demgegenüber steht aber wieder die Besetzungsvorschrift Cornetto muto o Viola piffaro 1 ma, da eine klangliche Gleichsetzung von stillen Zinken und unisonen Violen und Schalmeyen höchst unwahrscheinlich ist. Es wird daher, zumal die Schalmeygeige bei Andreas Schmelzer verbürgt ist, bei der Version der Analogie nach der Fagottgeige bleiben müssen.

Das Fagott wird in den H. Z. A. R. offiziell erst 1680 erwähnt. Durch Gesuche der Instrumentisten Giro Margiarotti (1662 bis 1684) und Nicolo Rosencron (1670 bis 1679) ist auch aktenmäßig bewiesen, daß dieses Instrument vor dieser Zeit, seit 1670 mit zwei Spielern besetzt ist. Das Fagott wird nicht nur als Füllinstrument, sondern auch als konzertierendes Instrument behandelt. Eine Sonate Schmelzers ist für Violine und Fagott geschrieben[4]) eine andere für Violine, Tenorposaune und Fagott; letzteres Instrument ist hier rein konzertant, mit vielen Passagen und der Technik des Instrumentes angepaßten Intervallsprüngen behandelt. Dort, wo das Fagott als Baßinstrument entweder elektiv mit dem Violone oder denselben verstärkend auftritt, geht es mit dem Streichbaß nicht nur unison, sondern, ähnlich dem Verhältnis der Gambe zum Violone, diesen in Dreiklängen und Dreiklangsintervallen in Durchgangs-, Neben- und Wechseltönen umspielend. Man kann dieses Verhältnis zweier Baßstimmen als eine Art Heterophonie bezeichnen. Schließlich wird das Fagott nicht nur als Baßinstrument einer Bläsergruppe, sondern auch als alleiniger Baß einer Streichergruppe verwendet.[5])

Außer den Streichinstrumenten sind die am häufigsten vorkommenden Instrumente die Clarini und Tromben. Nach Sachs ist der Clarino nicht als Instrumentenname gebräuchlich, sondern „als Bezeichnung der hochliegenden Trompetenstimmen im 17. und 18. Jahrhundert, die durch besondere Kunstfertigkeit und mittels eines engeren und flachen breitrandigen Mundstückes bewältigt wurden". Neuhaus leitet einen Unterschied zwischen Clarini und Tromben aus dem kulturhistorischen Unterschied zwischen „musikalischen Trompetern" und den übrigen, also den Feldtrompetern, ab und erklärt, daß in den Draghischen Opern Clarini dort vorgeschrieben werden, wo musikalische Trompeter den Trompetenpart zu blasen haben, im anderen Falle aber die Bezeichnung Trombe gesetzt wird. Dies ist in dieser Fassung sicherlich nicht richtig. Vielmehr ist, wie dies auch Kurt Sachs betont, die Tromba nur der übergeordnete Begriff nicht nur für den Clarino, sondern auch für die Posaune; so wie man unter Violen alle Arten der Geigeninstrumente verstand, verstand man unter Tromben alle Arten der Trompete von den hohen Lagen der Clarini bis zur Baßposaune. (Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß

[1]) Reallexikon der Musikinstrumente.
[2]) Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln.
[3]) Nach Stössels musikalischem Lexikon (1737) wird Viola di Fagotto auch der Bariton genannt, nach Joh. Majer (1741) und Leopold Mozart eine der Viola da spalla ähnliche große Bratsche oder Tenorgeige. (Kinsky.)
[4]) Die beiden gleichlautenden Baßstimmen haben den Vermerk: Organo e M. d. C. (Maestro di Capella).
[5]) Streichquintett mit Fagott schreibt auch Bertali in einer Sonate vor.

Trombone nur die Vergrößerungsform von Tromba ist.) Auf den Titelblättern stehen oft die allgemeinen Gattungsnamen, während in den Stimmen die Detailbezeichnungen gegeben werden, wie etwa in einer Sonate à 8 (1679) von Schmelzer. Auf dem Titelblatt heißt es: 2 Trombe, 6 Viol., die Stimmen haben die Namen des übrigen Streichquintetts und Clarino 1 mo und 2 do. In der „Serenada o Carolietta" von Schmelzer sind fünf Tromben vorgeschrieben, von denen die ersten zwei Clarini, die beiden untersten Posaunen sind. In der Sonata Natalis von Schmelzer sind am Titelblatt 5 „Trombette" vorgesehen, die Stimmen haben aber die Bezeichnungen Tromba 1 a, 2 da (Violinschlüssel), 3 ia (Diskant), 4 ta, 5 ta (Tenor), 6 ta (Baß). Von diesen sind die zwei obersten konzertierende Clarinstimmen. In einer anonymen Sonata für 2 Zinken, 2 Clarini und 3 Posaunen wird die Altposaune als Trombone 1 mo, die Tenorposaune als Trombone 2 do, die Baßposaune als Trombone terzio bezeichnet. Weiwanowsky verwendet einmal für zwei Clarini (in den Stimmen so bezeichnet) auf dem Titelblatt den Ausdruck „Trombae breves". Was die Verwendung der Trompeten und Posaunen anlangt, so werden sie oft gemeinsam als Gegenchor zu einem Streicherchor verwendet. In der Ballettmusik zur „Ifide Greca" wird einem Streichquintett ein Bläserchor von 2 Clarini, 3 Posaunen (1 Alt, 2 Tenore) mit einem Fagott als Bläserbaß gegenübergestellt. Der Clarino allein wird meist konzertant behandelt. Weiwanowsky schreibt eine Sonata für Violine, Trompete und Posaune über einem begleitenden Streichtrio (Sonata à 5, Solo Clarino, Solo Violino, Solo Trombone [mit Streichbaß]), oder eine „Sonata à 4 Bemollis" für Solo Clarino, Solo Violino con duobus violis. Eine ungemein häufige Form der Verwendung der Trompeten sind zwei über einen Streicherchor gesetzte Clarini. Diese Besetzungsart, die unter anderem auch in der Kirchenmusik eine bedeutende Rolle spielt, hat sich tief bis ins 18. Jahrhundert gehalten. Auch Bach verwendete derartig aufgesetzte Trompeten, so im Schlußchor der Cantate Festo Arcangeli Michaelis, Händel in Messias (Nr. 15, Chor „Ehre sei Gott in der Höhe") usw. Auch im „Journal du Printemps" von J. K. F. Fischer kommt diese Besetzungsart vor. Schmelzer verwendet sie, wie in der Kirchenmusik (vgl. Adler), sowohl in den Sonaten, als auch im Ballett. Das Ballett zu „Nettuno e Flora" ist für Streichquartett, aber in dem mit „Margarita" bezeichneten Satz, der eine Huldigung für die kaiserliche Braut darstellt, treten zu dem Streichquartett zwei Clarini in einer festlich freudigen Trompetenmelodie. Hier haben die Trompeten die führende diatonische Stimme, während das Streichorchester in Fanfarendreiklängen begleitet. Im zweiten Teil sind Streichquartett und Clarini in der chorischen Manier gehalten: Die Streicher tragen den Vordersatz der Periode in A-Moll (Tp) vor; er wird im Nachsatz von den Clarini und Streichquartett in der Tonika beantwortet und bei der chorischen Gegenüberstellung von Clarini und Streichern den ersteren der Modulationsteil zugewiesen, der die Naturtöne verwendet, ein Verfahren, das bei doppelchöriger Anordnung der Trompeten häufig Anwendung findet. Ähnlich aufgesetzte Clarini sind ferner in der „Giga per Entrada dei Saltatori" des Boßballetts (Contesa) verwendet. Hier haben die Clarini vor allem Echoeffekte auszulösen, wie überhaupt das Echo nicht nur dynamisch, sondern auch rein klanglich dargestellt wird. Streicherchor mit zwei Trompeten findet sich ferner in Schmelzers „Sacro profanus Concentus", in Draghis Einleitungssonata zur Serenada „Il sacrificio d'Amore" u. v. a. In den Achtzigerjahren des 17. Jahrhunderts ist diese Besetzungsart in Wien so landläufig, daß es vorkommt, daß nur die Anzahl der Stimmen, nicht jedoch die Instrumente genannt werden, daß also diese Instrumentation typisch ist. Ferdinand Tobias Richter schreibt eine Suite (Balletti à 7), in der die zwei obersten Stimmen, im Violinschlüssel notiert, für Trompeten gedacht sind und die Streichergruppe teilweise verstärken, teilweise sich von ihr konzertant abheben. In dieser Suite ist die Sonate (Kanzonensonate) siebenstimmig, die übrigen Sätze, Allemande, Menuett, Vilanesca, Sarabande und Gigue sind dagegen nur vierstimmig besetzt. Die gleiche Zusammenstellung findet sich in einer anderen Suite von Richter (Balletti à Cinque, 1685).

Die fanfarenmäßige Einleitungssonate hat zwei chorisch behandelte Clarini, ebenso die Allemande, bei der die Clarini nur das Streichquartett verstärken. Im Menuett respondieren die Clarini dem Streichquartett derart, daß die beiden Gruppen stets nur allein das Wort führen; Sarabande und Aria sind nur für Streichquartett gesetzt, Balletto und Gigue voll, jedoch zum Teil alternierend. Daß in einer Suite die Einleitungssonata oder Intrada stärkere Besetzung aufweist als die Tänze, ist eine auch anderweitig vorkommende Erscheinung. In der „Sonata con arie" zu der „kays. Serenada" 1672 von Schmelzer ist die Intrada für einen Doppelchor von vier Tromben und Streichquintett geschrieben, während die ihr folgenden Tänze nur mit Streichquintett besetzt sind. Wir haben hier einerseits eine ähnliche Erscheinung, wie in der älteren deutschen Suite des Schein oder Posch, wo die Tänze, „so gravitätisch gemusiciert werden", vollstimmiger gesetzt sind, als die raschen; andererseits darf man nicht vergessen, daß die Einleitungssätze meistens entweder vollständige Kirchensonaten oder Ausschnitte aus ihnen sind, diese Sonaten aber im Vergleiche zum Ballett immer stärker besetzt waren.

Zu der Familie der Trompete gehört schließlich noch der Zink (Cornetto), dem Material nach zwar ein Holzblasinstrument (auch Elfenbein), in der Orchesterbehandlung und der Klangfarbe jedoch als Trompetenersatz verwendet. Sachs weist darauf hin, daß der Zink als Ersatz für die durch strenge Zunftgesetze den meisten Musikern verbotene Trompete eine hervorragende Bedeutung zu erlangen vermochte, sie aber im Laufe des 18. Jahrhunderts in dem Maße, als die Trompete vulgarisiert wurde, verlor. Der Zink wird wie die Trompete entweder solistisch oder zusammen mit den Alt-, Tenor- und Baßposaunen als Chor verwendet. Die Violin-Cornetto-Trombonesonate Schmelzers wurde schon erwähnt. Hier konzertiert der Zink mit der Violine, mit der ihn oft Imitationen, aber auch Gegenbewegungen, Terz- und Sextparallelen verbinden. In der bereits genannten Sonata à 7 eines slawischen „Anonymus"[1]) sind 2 Cornettini, 2 Clarini, 3 Tromboni vorgeschrieben. Die Cornettini sind die kleinen Zinken, nach Praetorius „nicht unlieblich zu hören". Sie erreichen eine größere Höhe als die Clarinen, daher konzertieren sie mit diesen meist in Oberquintabstand. Die kleinen Zinken reichen hier bis zum d‴, die Clarini zum a″. Schmelzer verwendet in einem Ballett stille Zinken[2]) (Cornetti Muti), und zwar elektiv mit der Viola Pifferata im Alt oder mit den Alt-, Tenor- und Baßposaunen als Gegenchor.

Zum Schlusse wäre noch der Schlaginstrumente zu gedenken. Die Heerpauker waren nicht Mitglieder der Hof- und Musikkapelle, sondern unterstanden wie die Feldtrompeter dem Hoffuttermeisteramt. Bekanntlich waren die Heerpauker ähnlich zunftmäßig organisiert wie die Feldtrompeter und ein jeder Hof hielt darauf, nicht nur eine ansehnliche Anzahl von Feldtrompetern, sondern auch von Heerpaukern zu haben. Auch in den Kremsierer Akten wird häufig von „Paukerjungen" gesprochen. Musikalisch wurden die Pauker meist nur anläßlich besonderer Festlichkeiten, bei denen eine besonders pompöse Musik vorgetragen wurde, verwendet. Kaiser Leopold gebraucht in der Einlage zu Draghis Oper „Psiche cercando Amore" den Timpano und notiert die Noten hiezu auf einem besonderen System. (Vgl. Adler, „Kaiserwerke"). Draghi verlangt in seinen Opern gleichfalls einigemal Schlaginstrumente, begnügt sich aber nur mit der schriftlichen Anweisung hiezu. Bei Schmelzer kommt der „Timpano per libito" ein einzigesmal in der bereits erwähnten „Sonata con arie" (Kays. Serenada, 1672) vor, natürlich, wie die Tromben, nur in der einleitenden „Sonata". Die Stimme hiezu hat die Bezeichnung „Tombarini". Sie bewegt sich wie die Baßposaune nur in der Quart C - G, und hat den typischen Rhythmus ♩. ♪ ♩ ♩ Eichborn[3]) sagt über solch starke Besetzungen: „Wenn

[1]) Auf dieser sowie auch in anderen Sonaten aus Kremsier stehen Bemerkungen in glagolitischer Schrift.

[2]) Zink mit eingedrehtem Mundstück, an Resonanz „gar sanft still und lieblich zu hören". Sachs berichtet, daß ihn Mersenne bereits nicht mehr kenne.

[3]) „Die Trompete in alter und neuer Zeit", Seite 11.

man weiß, daß schon drei Trompeten bei sachgemäßer Behandlung solcher Fanfaren den Eindruck erwecken, als rücke eine große Kavalleriemusik heran, so wird man sich vorstellen, welche Wirkung solche Massen von schmetternden Trompeten und wirbelnden Kesselpauken gehabt haben müssen." Für die Wiener so üppig instrumentierten Musiken, für die Adler[1]) den Ausdruck „Hofstil" treffend gebraucht, mag man dies wohl unterschreiben und man kann sich vorstellen, daß der Schall derartiger festlicher Klänge bei den kaiserlichen Serenaden und Hoffesten ähnlicher Art weit über die Gärten von Schönbrunn und Laxenburg hinaus gedrungen sein mag.

Die starken Besetzungen führen uns auf die chorische Besetzungsart, die sich länger als irgendwo in Wien erhalten hat und die wir bereits oben kurz erwähnten. Sie wird bekanntlich auf Grund des Zeugnisses von Zarlino (Istit. harm., III., Seite 66) auf Adrian Willaert zurückgeführt, der angeregt durch die Einrichtung der Markuskirche in Venedig, die zwei verschiedene Orgeln hatte, mit den Vesperpsalmen 1550 „da cantarsi a duoi cori o uno coro" zum Begründer dieses Stils wurde. Zum Prinzip erhoben und aufs Instrumentale übertragen wurde sie freilich erst von Giovanni Gabrieli, der mit einer Sonate à 22 die Mehrchörigkeit bis auf fünf Chöre steigerte. In formaler Hinsicht war die Hauptgattung der Instrumentalmusik um 1600 die Canzon da sonar, die ihre Gestalt der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts mit ihrer Eigenschaft, homophone tanzartige Sätze mit imitierenden zu wechseln, entlehnt hatte. Die charakteristischesten seiner doppelchörigen Kanzonen hat Gabrieli freilich nicht in einer so krassen Flickform geschrieben. Riemann (Hdb. II, 2, Seite 126) hebt richtig hervor, daß zu einer Entfaltung mehrchöriger Formen, deren Instrumentalgruppen meist einander ablösen, seltener miteinander kombiniert werden, die in Tempo, Taktart und Charakter allzu bunt wechselnden Kanzonen keinen günstigen Boden abgeben. Es ist daher charakteristisch, daß die mehrchörigen Instrumentalkanzonen Gabrielis, Mascheras u. a. formal homogener sind, als nicht chorisch geschriebene. Man vergleiche daraufhin die in Wasielewskis Musikbeilage zu „Die Violine im 17. Jahrhundert" abgedruckten Kanzonen. die chorisch angelegt sind, mit dem bei Riemann[2]) aus der Rauerschen Sammlung (1608) abgedruckten Capriccio von G. B. Grillo.

Die Besetzung derartiger chorisch geschriebener Kanzonen ist in der Gabrielischen Epoche oft nicht angegeben. Schering[3]) erklärt, daß man unter „Konzert" als Musikstück nach Gabrielis und anderer Vorgang in erster Linie die wechselweise Betätigung ungleich gearteter Klanggruppen, wie sie Gabrieli selbst u. a. in der bekannten Sonate „Pian e forto" verwendet, verstand, „also hoher Chor gegen tiefen Chor, Streicher- gegen Bläser- oder Vokalchor". Dieses Prinzip birgt nun in harmonischer Beziehung ein Entwicklungsmoment, in dem nämlich beim Alternieren zweier Chöre der eine Chor das Thema des anderen in einer anderen Tonlage, naturgemäß meist in der Dominante oder Parallele übernimmt. Andererseits birgt die Doppelchörigkeit in melodisch formeller Hinsicht ein stagnierendes, ja reaktionäres Moment. Das Alternieren der beiden Chöre gibt infolge der stetigen Rücksichtnahme des einen Chores auf den anderen keine Gelegenheit, größere melodische Bogen zu spannen; häufige melodische Einschnitte erschweren die thematische Arbeit. Aus diesem Umstand erklärt es sich, daß die Doppelchörigkeit in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht nur eine untergeordnete Bedeutung hat.

Merkwürdig lange hat sich die doppelchörige Schreibweise in der österreichischen Instrumentalmusik erhalten. Diese Instrumentationsart und ihre ursprüngliche Form, die Kanzone, kennt bekanntlich noch Johann Josef Fux. Dies zeigt so recht, wie Wien oft neben dem Jahrzehnte voraneilenden Fortschritt rückschrittlichste Reaktion in schönster Harmonie vereint.

---

[1]) „Der Stil in der Musik."
[2]) A. a. O., Seite 127.
[3]) „Geschichte des Instrumentalkonzerts", Seite 8.

Zweifellos wurde die doppelchörige Kanzone in Wien durch Giovanni Valentini eingeführt, der, aus Rom gebürtig, 1619 Hoforganist Ferdinand II., 1629 oder 1630 Hofkapellmeister wurde und 1649 starb. Kremsier besitzt eine Anzahl handschriftlicher, als Sonaten bezeichneter Kanzonen von ihm, deren größter Teil doppelchörig ist und die teilweise noch 1670 als Aufführungsdatum vermerkt haben. Um die Terminologie Riemanns zu gebrauchen, läßt sich bei einer „Sonata a Tabula à 8“ (Streichquintett alterniert mit drei Flöten) die Aneinanderreihung eines Allemanden-, Sarabanden- und Gaillardentypus konstatieren. Auffallend ist hier nur, daß der Sarabandenteil mit Motiven des Allemandeteiles versetzt ist. Die Alternation hält sich hier im Rahmen der üblichen Wiederholungen, doch ist die später noch zur Sprache zu kommende typische Chorbehandlung mit ihrer Symmetrie[1]) nicht durchgeführt. Über Valentini und Bertali hat Joh. Heinr. Schmelzer den Doppelchor zunächst für seine Kanzonensonaten, dann aber auch für das Ballett übernommen. Schon Schering hat auf ein Kanzonen-Tripelkonzert (Bibl Upsala) von Bertali hingewiesen und bemerkt, daß es „durch den fugiert verlaufenden Anfang mit dem Rhythmus ♩ ♫ und die Vielgliedrigkeit seines Aufbaues deutlich seine Abstammung von der alten Kanzone“ verrät.[2]) Bertali schreibt aber nicht nur für konzertierende Instrumente, sondern auch für ganze Instrumentengruppen, also doppel- und mehrchörig. So stellt er in einer „Sonata a doi chori“ dem primo choro, bestehend aus 1 Violine, 2 Violen und Gambe, einen secondo choro von 1 Violine, 1 Gambe und 3 Posaunen entgegen.

Joh. Heinr. Schmelzer schreibt gleichfalls sowohl solistisch konzertante als auch mehrchörige Kanzonensonaten. So hebt sich in einer Sonata per chiesa e per camera ein Concertino (Violino, Piffaro und Flauto) vom Grosso des Streichquintetts ab.[3]) Doppelchörig sind ferner die Sonata Natalis, die Serenada o Carolietta und eine Sonata per chiesa e camera. Sie bestehen aus einem Trompeten- und einem Streicherchor.

Die Entstehung des doppelchörigen Stils fußt in raumakustischen Verhältnissen. Während in der Kirchensonate dieser Stil weitere Anwendung finden konnte, war für ihn in der Oper kein Platz. An und für sich undramatisch, fand er in die Oper nur in den seltensten Fällen Eingang. Derartige Ausnahmen sind etwa die Ritornelle zu den beiden Arien Kaiser Leopolds in Draghis „Curzio“ (1679), und zwar zu „Vieni, vieni mia luce“ (2 Chöre zu je 4 Stimmen) und „Mi sei tu pur felice“ (2 Chöre zu je 5 Stimmen). Das Ritornell zu der erstgenannten Arie ist ganz in der weiter unten beschriebenen, für die Doppelchörigkeit typischen Manier gehalten (Dominantenbeantwortung des ersten Chors durch den zweiten usw.). Da, wie gesagt, der Doppelchor in der Oper nicht recht Fuß fassen konnte, ist es nicht weiter verwunderlich, daß im Opernballett, welches sich an das Instrumentationsgrundgerüst der Oper anschließen mußte, die Doppelchörigkeit nur in besonderen Fällen verwendet wurde. Solche Fälle ergaben sich bei Prunkaufführungen im Freien, wo die Möglichkeit gegeben war, auch räumlich die Chöre zu trennen. Dort, wo ein Massenaufgebot verlangt wurde, war für die Mehrchörigkeit der beste Platz. Die Stimmen zu dem Turnierballett „La Germania esultante“ sind nicht erhalten, allein aus dem Particell geht deutlich hervor, daß das Ballett für Streicher- und Trompetenchor geschrieben war. Dagegen sind uns die Stimmen zu den Schmelzer'schen Tänzen aus Draghi-Minatos „Il trionfator de Centauri“ überliefert, der 1674 im Park von Schönbrunn aufgeführt wurde. Hier war natürlich eine Massenbesetzung geboten. Diese
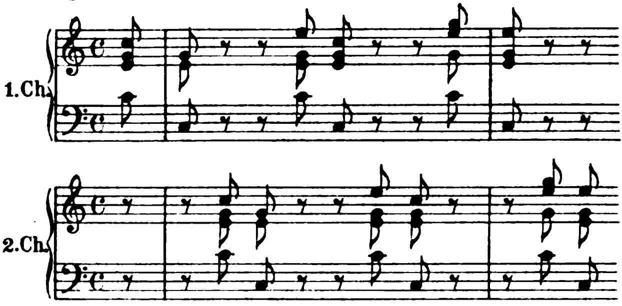
[1]) Die Orchesterkanzone verwendet jede ihr erreichbare, sich in ihren Rahmen nur irgendwie fügende Form. Eine Sonate à 5 von Valentini setzt sich aus folgenden „Typen“ zusammen: Feierlicher Intradensatz (3/2), Saltarello C, veränderte Wiederholung beider Sätze, Sarabande. Eine andere Sonata, gleichfalls à 5, reiht an einen imitierenden Satz eine Sarabande und Gaillarde. Eine Sonate von Vismari (2 Violinen, 2 Violen, Trombe, Fagott oder Gambe und Orgel) zeigt die Reihenfolge: Imitierender schneller Satz, Gaillarde (vollkommen ausgebildetes Violinsolo gegen zwei Violinen), Gigue, rascher C-Satz.

[2]) Schering findet das Vorkommen der Kanzone in den Kirchensymphonien von Pietro San Martini aus dem Jahre 1688 überraschend. In Wien war diese Form bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein die gebräuchlichste freie Orchesterform.

[3]) Als Baßstimme ist Fagotto e Viola di Basso vorgezeichnet, doch scheint das Fagott das Baßinstrument des Concertino zu sein.

Ballettsuite ist deswegen interessant, weil hier versucht ist, die Klangwirkung der drei Instrumentengruppen (Streicher, Holz und Blech) zur Charakterisierung der Ballettvorgänge zu verwenden: die „Salvatici" bekommen den Holzbläserchor (drei Piffari und Fagott), die „Ninfe" den Streichchor, die „Centauri" den durch Zinken- und Posaunenchor verstärkten Streichchor. In der „Aria di Salvatici e Ninfe" alternieren der Piffaro- und Streicherchor, in der „Aria di Tutti" finden sich endlich alle drei Chöre zusammen. Hier ist die Raumsymmetrie der Tanzgruppen im Ballett durch eine klangliche Symmetrie in der glücklichsten Weise unterstützt und es ist zu bedauern, daß nicht mehrere derartige Ballettmusiken erhalten sind. Außer dem soeben erwähnten Ballett sind doppelchörige Ballettmusiken die einleitende Sonata Schmelzers zu der kaiserlichen Serenada 1672 (Tromben- und Streicherchor), ein „Balletto di Spiritelli" (Zwischenaktsmusik zu „La flecha d'amore": ein Violino pifferato, stille Zinken, Fagott und Streichchor) und das Ballett zum zweiten Akt von Draghis „Ifide Greca" (1670). Alle haben die typische Schreibweise: Wiederholung einer früher von der einen Gruppe gebrachten Periode durch die andere entweder auf derselben Tonstufe oder in der Dominante. Bei Gegenüberstellung von Streichern und Trompeten setzen die Trompeten (in c) zuerst in der Tonika ein, sodann Vereinigung beider Chöre. Werden die Chöre gleichzeitig geführt, dann gibt es entweder eine bloße Verstärkung oder Imitationen von manchmal ganz kurzen Motiven, die oft absichtlich in homophonen Perioden, wohin sie organisch nicht gehören, angebracht sind. Bei der Konzeption eines für Doppelchor geschriebenen Themas kann auf diese Sonderheiten insoferne Rücksicht genommen werden, als sich für die doppelchörige Behandlung vor allem Themen eignen, die von Kadenzen und Pausen durchsetzt sind und die sich (wenn Bläserchöre verwendet werden sollen) vielfach in der Naturtonskala bewegen. Während Schmelzer sich von derartigen Experimenten zurückhält und als feinsinniger Musiker auf eine geschlossene melodische Linie vor allem Bedacht nimmt, artet die doppelchörige Schreibweise in der österreichischen Provinz vielfach zur Manier aus.

Die „Ballettae ad duos Choros" von Hugi sind das typische Beispiel dieser Manier. Der erste Teil der Aria zeigt das Zerstückeln des Themas, um gewaltsam doppelchörige Echowirkungen zu erzielen:



So geht es durch die ganze Suite weiter. Die Perioden werden nur von Takt zu Takt gebildet, um durch einfache Imitationen die Existenzberechtigung des zweiten Chores zu beweisen. Auf einer zweifellos höheren Stufe als Hugi steht der mit einer Suite in den Kremsierer Faszikeln vertretene Johannes Fischer. Er nimmt zwischen Schmelzer und Hugi eine Mittelstellung ein, sofern er sowohl größere Themen als auch nur kurze Motive für den chorischen Wechsel benützt. Hier stehen die beiden Chöre (je ein Streichquartett) fast immer im Verhältnis von Dominante—Tonika, Parallele—Tonika usw.; die respondierende Technik ist jedoch nur in den ersten vier Sätzen (Intrada, Balletto, Gigue, Sarabande) verwendet, während die Chöre der beiden letzten Sätze (Balletto und Menuett) unison geführt werden. Daß das Menuett als der moderne Tanz nicht chorisch behandelt ist, ist aus dem Prinzip erklärlich, daß in jeder Epoche die älteren Tänze höher stilisiert werden als die modernen.

Es scheint, daß die von Fischer bevorzugte Form der thematischen und motivischen Alternation die beste Lösung in der Frage des Doppelchores bedeutet, weil die Ablösung der wechselchörig behandelten Themen (Kopfthemen) durch Motive (Sequenzmotive) eine organische und erwünschte Abwechslung bietet. In Fischers dreiteiliger Intrada folgt auf die im Verhältnis von T u. D einander respondierende thematische Kopfgruppe (die als Vorder- und Nachsatz aufgefaßt werden kann, wobei jedoch der Nachsatz — zweiter Chor — das Thema in zerdehnter Form bringt), eine Sequenzmotivgruppe, die auf beide Chöre verteilt wird. Ganz ähnlich ist der Bau des ersten Balletts, das auch thematisch aus der Intrada abgeleitet wird, während die Gigue sich mehr der Hugischen Manier nähert, deren Schluß aber vollständig ausinstrumentiert ist.

II. Die Komponisten und ihre Werke.

Nachweisbar tritt uns als erster Ballettkomponist in Wien **Wolfgang Ebner** entgegen. Zu seiner Lebensbeschreibung kann ich einige neue bisher unbekannte Daten beisteuern[1]) und fasse demnach das, was über sein Leben bekannt ist, hier zusammen.

Nach der Angabe Walthers ist Ebner 1612 in Augsburg geboren.[2]) Von dort nahm ihn Kaiser Ferdinand III. mit nach Wien, wo er dessen Hoforganist wurde. Seine Bearbeitung eines Themas Ferdinands III., die in Prag 1648 erschien, hat Adler in den Kaiserwerken neu drucken lassen und besprochen. Ebner erhielt in Anerkennung dieser Leistung ein kaiserliches Gnadenbildnis samt Kette im Werte von 50 Kronen verliehen.[3]) Nach der Thronbesteigung Leopolds wurde Ebner in den Hofstaat des neuen Kaisers übernommen. In seinen Eingaben wird immer wieder seine Bedürftigkeit betont. So bittet er 1642 (6. Februar), man möge ihm doch das ihm gebührende Kleidergeld regelmäßig überweisen. Diese Gesuche oder Andeutungen über derartige Bitten kehren in den Protokollbüchern regelmäßig wieder. Sie sind darauf zurückzuführen, daß die „Erfolglassung“ einer Gebühr erst besonders angestrebt werden mußte. Die H. Z. A. R. vermerken als Ausgabe am 21. Juni 1652: „Wolfgang Ebner Kays. Musicus, die Ihme wegen ausgestandener Khrankheit allergnedigst angeordneten 75 fl.“ Die Hofkammerprotokolle vermerken am 25. August 1652 (E. fol. 366) einen Akt „Wolfgang Ebner Khays. Hoforganist gebetene adjuta di costa betr“. Dieselbe Quelle vom 28. Oktober 1655 berichtet wiederum, daß dem „Wolfgang Ebner Khays. Hoff und Capellorganisten“ wegen ausgestandener Leibschwachheit 200 fl. zur adjuta angeschafft wurden. Am 21. November 1655 lesen wir: „Wolffen Ebner Khays. Hofforganisten auf Ihro Fürstl. Drl. von Auersperg erindern an ausständiger besoldung und Kleidergeld angeschaffter 1917 fl. 30 kr. mit quartal 30 fl. aus Hoffzahlamt.“ Ebner mußte also die höhere Protektion des leitenden Ministers in Anspruch nehmen, um zu seinem Rechte zu gelangen. Auch aus den Akten des Obersthofmeisteramts geht die Dürftigkeit Ebners deutlich hervor. Am 13. Juli 1655 bittet er „gehorsambt um eine gnädige Beyhilf wegen seines Weibs und Kinder erlittenen Krankheit“ und erhält 100 fl. zugesagt. In einem nicht datierten Gesuch heißt es: „E. M. wollen Ihme seinen völligenBesoldungsausstand, die Hälfte jetzt, die andere Hälfte monatlich auszahlen zumal er dessen nach so lang getragener gedult und habenten vielen khleinen Khindern hoch vonnöthen und nunmehr 3 Jahr den Organistendienst allein vorsehe und beläuft sich sein ausstandt auf 1917 fl.“ Ein ähnliches Gesuch liegt mit dem Erledigungsdatum vom 3. November 1656 vor. In einem in Laxenburg im Mai 1659 erledigten Gesuch bittet Ebner „umb continuation der jährlich 100 fl. sambt Wein und Brodt“, das Gesuch wurde bewilligt.

Aus dem Totenprotokoll Ebners bei St. Stephan geht hervor, daß er außer der Stellung als Hoforganist auch den Kapellmeisterposten bei St. Stephan bekleidete. Es heißt in demselben: „Ellmer (!) Wolf kais. Hoforganist und Kapellmeister bei St. Stefan, wohnhaft allda, 53 Jahre alt, beschaut, am 12. Feber 1665 an continuierlichem Fieber.“ Eine weitere Quelle für die Biographie Wolfgang Ebners sind sein, seiner Gattin und seines Bruders, des Hoforganisten Markus Ebner Testamente, die im Archiv des Wiener Landesgerichtes erliegen.[4]) Aus Wolfgangs, im

1) Vgl. Seiffert, „Geschichte der Klaviermusik“ und Adler „Kaiserwerke“.

2) Nach Mitteilung des Stadtarchivs Augsburg kommt in den dortigen Protokollen für die Zeit von 1614 bis 1626 ein Kunstschreiner namens Wolf Ebner vor, der von 1619 bis 1621 zusammen mit elf Gesellen die Kistler- oder Kunstschreinerarbeiten für das Deckenwerk des Goldenen Saales im Augsburger Rathaus durchführte. Vermutlich war dieser Kunstschreiner der Vater unseres Wolfgang Ebner. Er war 1577 geboren und starb 1628.

3) Koczirz, „Esxerpte aus Wiener Hofmusikerakten“.

4) Abschrift im Besitze des Herrn Dr. Adolf Koczirz, dem ich an dieser Stelle für die liebenswürdige und uneigennützige Förderung meiner Arbeit in archivalischen Dingen meinen herzlichsten Dank ausspreche.

12. Februar 1663 eigenhändig geschriebenen Testament ist noch zu ersehen, daß er mit seiner Frau Susanne Renata, einer geborenen Krauß, 20 Jahre in glücklichster Ehe gelebt und mit ihr zehn Kinder habe, von denen neun noch am Leben sind. Er setzt die Gattin zur Universalerbin ein und vermacht einem jedem seiner Kinder 100 fl. als Pflichtteil „so schon ausgezahlt". Dem Testament seiner Frau „Wittib und Kammerfrau"[1]), das am 15. Dezember 1696 ausgestellt, am 23. Dezember 1698 publiziert ist, sind weitere Daten über die Familie Ebner zu entnehmen. Demnach lebten 1696 von den Kindern Wolfgang Ebners noch fünf, und zwar Ferdinand Johann[2]), Georg Adam, Leopold Josef, ferner Maria Leopoldine Rauscherin und Barbara Katharina Sartorius (geborene Ebner). Vorher waren zwei Söhne Franz Ferdinand und Ignaz Sebastian — diese beiden lebten noch 1679, da sie im Testament des Markus Ebners erwähnt sind — und eine Tochter Theresia gestorben. Zur Familie Ebner gehört auch der Zeitgenosse und Amtskollege Wolfgangs Markus Ebner. Köchel[3]) vermutet über ihn: „wahrscheinlich ein Verwandter Wolfgang Ebners" und setzt seinen Dienstantritt als Hoforganist auf den 1. Februar 1655. Er war ein Bruder Wolfgangs. In einem Gesuche (Erledigung 23. Februar 1655) bittet er „umb eine ordentliche besoldung, weillen er Ihr Erzherzogl. Durchl. Leopold Ignatium allbreits in die dreithalb Jahr auf den Instrument schlagen lehrnet", worauf die Entschließung erfloß, daß „Ihre Khays. May. dem Supplicanten für die verlohrene Zeit, der er Ihre Erzh. Drl. Leopold Ignatium in dem Instrumentschlagen instruirt, ein recompens von 10 Ducaten gdst bewilligt haben..., hinfürder aber werden höchst gnedig Ihro Khays. May. Ihm ein ordentliche besoldung mit monatlichen 30 fl. reichen lassen, desswegen allbreits die verordnung an das Hof Contralorambt ergangen". Wie aus diesem Gesuche und aus dem Testament des Markus hervorgeht, war sowohl er, wie auch Wolfgang Lehrer Kaiser Leopold I. Laut Köchel hält sich Markus bis 1680, in welchem Jahre er pensioniert wurde. Sein Testament ist mit 26. August 1679 datiert und am 25. Juni 1681 publiziert. Ir dieser Zeit starb er und zwar laut Totenprotokoll am 18. Juni 1681. Dort heißt es: „Emer (!) Marx, Ihro May. der verwit. Kaiserin Musicus in der Frau Weingallin Haus in der untern Bäckerstrasse. 69 Jahre alt, beschaut, 18. Juni 1681, an der Lungensucht." Sein Geburtsjahr fällt demnach ins Jahr 1612 und es ist wahrscheinlich, daß Wolfgang und Markus Ebner Zwillingsbrüder waren. Laut Testament war Markus unverheiratet, er vermachte seinen Vettern (Neffen), den Söhnen Wolfgang Ebners, Franz Ferdinand Ebner, Reichskanzelisten, Ferdinand Johann Ebner, Wolfgang Karl, Ignatz Sebastian, Georg Adam und Leopold Josef 1000 fl. Bargeld (bestehend aus Dukaten, Thalern und alten Groschen), legierte ihnen drei vergoldete Gnadenbecher, die er vom Kaiser zum neuen Jahre erhalten hatte „und andere Geschmeide". Seinen Neffen Georg Adam setzt er „zum Erben seines cipressen instrument" und aller vorhandener musikalischer Sachen ein, „weil diesselben kheinem alls ihme tauglich sein."[4]) Zum Testamentsexekutor bestimmt er seinen Neffen, den Reichskanzelisten (Reichskanzleiverwandten) Franz Ferdinand ein und vermachte ihm als Praelegat das „instrument, auf welchen Ihr Kayserliche Maj. Leopoldus Primus von meinen Bruedern seligen und mihr gelehrnet".

Die Bedeutung Wolfgang Ebners als Organist und Klavierkomponist ist mehrfach gewürdigt worden (Seiffert, Adler a. a. O.). Für unser Thema ist er deswegen von Bedeutung, weil er nachweisbar der erste Komponist ist, von dem sich Ballettkompositionen zu Opern erhalten haben. Das in Betracht kommende Werk ist die Handschrift der Wiener Hofbibliothek 18.918. Das Titelblatt der Handschrift, die im zweistimmigen Particell notiert und als Dedikationsmanuskript in besonders sauberer und kunstvoller Schrift geschrieben ist, lautet: „Arie per i Balletti rappresentati nel gloriosissimo giorno della Nascità del Augistissimo et Invictissimo Imperatore Leopoldo I. Composte à 4 viole et humilissima mente dedicate alla medesima sacra caesarea majesta da Wolffgango Ebner suo organista. Basso per il cembalo solo. F. F. Ebner scripsit anno 1661." Dem Titel nach zu schließen haben wir es mit Balletteinlagen zu einer Oper zu tun. Wer der Schreiber des Manuskriptes ist, wissen wir aus den vorhin mitgeteilten biographischen Daten: Franz Ferdinand, der spätere Kanzlist und

[1]) H. Z. A. R., 1648: „... am 8. Febr. hab ich ... den drei Musikantenweibern als frawen Maria Bertalin, Felicin (Sances) und Ebnerin zur zehrung von Wien nacher Praag jeder 15 fl. geben." Der Fuhrlohn hiefür betrug 225 fl. Susanna Renata Ebner erhielt ab 1653 lt. H. Z. A. R. als „Ihro Drl. der Prinzessin Theresia Maria Josefa gewesst ambl. 100 fl. jährliche Provision." Nach dem Tod ihres Gatten bittet sie (Erledigung 22. August 1665) „umb passierung des völligen quartals so Ihr verstorbener Ehemann nit ganz ausgelebt." (Gesuch bewilligt.)

[2]) Wird 1654 in den H. Z. A. R. als Scholar Wolfgangs genannt.

[3]) „Die Kaiserliche Hofmusikkapelle."

[4]) Dieser Georg Ebner hätte die musikalische Tradition der Familie weiter führen sollen. Nach dem Tode seines Vaters wurden ihm „zu einer besseren perfectionirung die vorhin durch seinen Vatter wegen eines Scholaren gehabten monatl. 30 fl. zu raichen" bewilligt.

älteste Sohn Ebners. Die einzelnen Bestandteile der Balletteinlagen haben folgende Titel und Tänze:

1. Il primo Balletto Compagnianato d'Orfeo: Intrada, Gavotte 1ma, Gavotte 2da;

2. Balletto 2do di Sattiri: Aria, Aria, Aria;

3. Balletto 3to di Galli d'India: Gavotte prima und Gavotte 2da;

4. Balletto 4to. Il gran Ballo del serenissimo principe Carlo Giuseppe archiducca d'Austria: Ballo della Caccia del Cigniale, Intrada, Allemande, Trezza, Gagliarda, Sarabanda, Retirada.
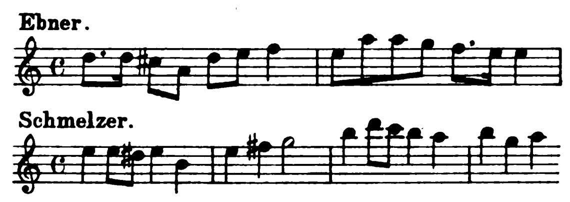
Zu welcher Oper diese Ballette gehörten, war nicht sofort ersichtlich. Man konnte zunächst vermuten, daß es sich um Einlagen zu einer Oper „Orfeo“ handeln würde. Erst bei Durchsicht der Textbücher des Jahres 1661 stellte sich heraus, daß es sich um die Oper „Il Ciro crescente“ von Bertali-Amalteo handle, die den Untertitel führt: „diviso in tre Intermezi Musicali per il pastore fido e per introduzione del balletto dell'Altezza Serenissima di Carlo Giuseppe.“[1])

Als Interlokutor tritt im Prolog Orfeo auf, der den Geburtstag Kaiser Leopolds feiert. Das Textbuch hat dann die Bemerkung: „Esce il Ballo degli Animali“; das erste Ballett hatte demnach die bekannte mythische Szene von der Bezwingung der wilden Tiere durch den Gesang des Orpheus zur Vorlage. Im Intermezzo 1 mo sagt die Ballettnotiz des Textbuches: „Segue un Balletto di piccioli Satiri, col quale finisce il primo Intermezzo“, nach dem zweiten Intermezzo: „Segue un Balletto di Galli d'India, col quale finisce il secondo Intermezzo.“ Nach dem Intermezzo Terzo heißt es dann: „Comparisce dopo quest'ultima Scena l'Altezza Serenissima di Carlo Giuseppe sopra un superbissimo Carro trionfale tirato da quatro Cavalli Ermellini; e fu servita S. A. Ser.ma da ventiquattro Pallafremieri adornati di ricche livree; onde smontata fece un leggiadrissimo Balletto in applauso del Giorno Natalizio della S. C. M. dell' Imperatore. L'opera si recitato nel Barco Cesareo di Laxenburggo; dove l'Arte ajutando la Natura formo un vaghissimo Teatro, che scoprendo una lunghissima prospettiva nella Scena porgeva oltremodo della e dilettevole veduta. Gl'Intermezzi s'adornorono di Musica dal Sign. Ant. Bertali Maestro della Capella Imperiale. Ordino la Scene ed il Teatro il Sign. Lodovico Burnacino Ingegnero d. S. M. Ces., Ed il Balletti furon opera bellissima del Sig. Santo Venturi Maest. di Ballo della Medesimo S. C. Ma.“ Der Ballettkomponist Ebner ist mit keinem Wort erwähnt. Zu erwähnen wäre noch, daß im Gegensatz zu den späteren Balletten, die immer nur Einlagen zwischen die einzelnen Opernakte waren, diese Ballettmusik im Anschluß an Intermedien komponiert sind. Hier ist also ein Zusammenhang zwischen Ballett und Intermedium zu konstatieren. Während später das Ballett an Stelle des Intermediums tritt, bezw. die Stelle des Intermediums einnimmt, bilden beide (Intermedium und Ballett) hier eine Einheit. Wie in der älteren Oper überhaupt, spielt der größtmögliche Szenenwechsel die Hauptrolle. In späteren Jahren, offenbar durch den Einfluß Cestis und Draghis, schiebt man entweder Intermedium oder Ballett als Zwischenaktshandlung ein. Man verzichtet weder auf das eine noch das andere, doch trifft man eine Auswahl unter beiden. Wenn ausnahmsweise kein Ballett als Zwischenaktshandlung eingeschoben wird, heißt es regelmäßig: „Intermedio in loco di ballo.“

---

[1]) Erzherzog Karl Josef scheint ein besonderer Liebhaber des Balletts gewesen zu sein und hat sich gelegentlich in dieser Kunst selbst hervorgetan. Müllers „Entdecktes Staatskabinet“ berichtet: „Mittwoch den 30. 5. (9. 6. 1660) haben Ihro Kais. Majestät Dero Geburtstag, an welchem sie das zwanzigste Jahr zurückgelegt, celebrirt, deswegen Nachmittags auf Anordnung Ihro Erzfürstlichen Durchlaucht Herrn Leopold Wilhelm in der Favorita eine italienische Singcomedie von der verspotteten Zauberkunst nebst einem Ballet, welches der Erzherzog Carl Joseph selbst sambt 12 Grafen seiner Grösse und Alters ungefähr, bracht, gehalten und vorgestellet worden, welches beides woll zu sehen war.“ Es handelte sich um Bertalis „Festa teatrale“. (Ms. 18.885 der Wiener Hofbibliothek.) Die H. Z. A. R. 1660 bis 1661 berichten ferner: „Dan hab ich unterschiedlichen Handels- und Handwercksleutten zu den in Laxenburg an Ihr Drl. Erzherzog Carl Josephi zu Oesterreich Geburtstag gehaltenen Ballett die erforderenten wahren und Arbeith gelifert bezahlt 704 fl. 5 kr.“

Die Bedeutung Ebners liegt nicht nur darin, daß er zeitlich der erste Komponist ist, von dem eine Ballettmusik erhalten ist, sondern vor allem darin, daß er bereits musikalisch aus derselben Quelle, wie später Joh. Heinr. Schmelzer geschöpft hat. Freilich können wir aus den wenigen Stücken, die sich von ihm erhalten haben, kein umfassendes Urteil abgeben, doch kann das eine gesagt werden, daß Schmelzer in der Überführung des volkstümlichen Elements der österreichisch-bayrischen Melodik in die Kunstmusik unmittelbar an Ebner anknüpft. Diese Beeinflussung zeigt sich nicht nur in der straff-prägnanten Rhythmik und Melodik, die wir bereits bei Ebner finden, sondern es lassen sich direkt melodische Analogien zwischen Ebner und Schmelzer nachweisen. Um nur ein Beispiel herauszugreifen, sind die Anfänge einer „Aria" Ebners und einer „Aria vienennse" Schmelzers (pomo d'oro)



zweifellos melodisch verwandt, wobei man sich vor Augen halten muß, daß die Komponisten des 17. Jahrhunderts bei Verwendung fremder Melodien diese zerpflückten und zerdehnten. Auch darin ist Ebner bereits Vorgänger Schmelzers, daß er dort, wo sich Gelegenheit hiezu bietet, Ballettszenen programmatisch begleitet. Der „Ballo della Caccia del Cigniale", der sicher nicht nur mit vier Violen, sondern auch mit Trompeten musiziert wurde, ist eines der so häufigen Jagdstücke mit Fanfaren in der Naturtonskala. Archaistisch sind bei Ebner die noch in der alten Tanzmusik vorkommenden, in Fermaten ausgehaltenen, wiederholten Schlußakkorde, in Form einer Brevis notiert.

Bevor wir zu Joh. Heinr. Schmelzer übergehen, wäre noch eine Handschrift der Wiener Hofbibliothek zu erwähnen (Ms. 19.265), die den Titel führt: „A r i a e a d i n g r e s s u m s u a e M a i e s t a t i s e t e g r e s s u m." Die Handschrift ist undatiert, scheint jedoch von allen Tänzehandschriften dieser Periode die älteste zu sein. Es ergibt sich dies nicht nur aus der von Ebner und Schmelzer ganz verschiedenen Faktur der Melodik, die von der volkstümlichen Prägnanz dieser Komponisten weit entfernt ist, sondern aus den Tänzen selbst. Ihre Anordnung ist folgende:

Intrada, Bransles, Amener, Gavotte, Corrente, Sarabande, Retirada. Auch diese Tänze sind in zweistimmigem Particell notiert, nur die Retirada ist in vierstimmige Partitur gebracht. Über sie wird gelegentlich an anderen Stellen gesprochen.

Der bedeutendste und zugleich der fruchtbarste Wiener Ballettkomponist des 17. Jahrhunderts ist **Johann Heinrich Schmelzer.** Sein Wirken fällt in die Hochblüte der venezianischen Oper in Wien, zu deren Weltruhm er neben Cesti und später A. Draghi in seiner Weise beigetragen hat.

Die Literatur über Joh. Heinr. Schmelzer ist sehr spärlich und es ist zu verwundern, daß dieser bedeutende österreichische Musiker des 17. Jahrhunderts noch nicht monographisch behandelt worden ist. Bis vor wenigen Jahren war sein Name fast völlig unbekannt und die Literatur über ihn beschränkte sich auf die wenigen Notizen Walthers und Köchels. In der letzten Zeit erschien in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie eine Schrift von Egon Wellesz: „Die Ballettsuiten des J. H. und A. A. Schmelzer", die die beiden Wiener Codices 16.583 und 16.588 zum Gegenstand hat. Schmelzer als Meßkomponist behandelte Adler in größerem Zusammenhange („Zur Geschichte der Meßkomposition usw.") und gab auch eine „Missa nuptialis" im Band 49 der Österreichischen Denkmäler heraus. Gustav Beckmann hat in seiner Arbeit „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700" (1918) Schmelzer als Violinkomponisten gewürdigt;

außerdem hat abermals Wellesz in seiner Arbeit, „Die Opern und Oratorien in Wien" („Studien zur Musikwissenschaft", Heft 6), Schmelzer einige Zeilen als Oratorienkomponisten gewidmet.

Ich habe einige biographische Daten über Joh. Heinr. Schmelzer und dessen Familie zusammengetragen, die hier zusammengefaßt werden sollen. Walther nennt ihn einen „Oesterreicher, anno 1675 ein kays. Instrumental Musicus nachgehends aber Kays. Vice Capellmeister" und berichtet, daß er 1695 noch am Leben war. Sein Sohn Anton Andreas habe als Direktor der kaiserlichen Instrumentalmusik, Oberinstrumentist und erster Violinist ums Jahr 1677 floriert. Da Christian Heinrich Aschenbrenner der Gewährsmann Walthers war, so ist er an der Verwirrung schuld, die in der Biographie Schmelzers durch den Artikel Walthers entstand und die in fast alle Lexika übernommen wurde. (Gerber, Dlabacz, Mendel usw.) Gerber brachte einen neuen Irrtum, indem er einen Johann Wilhelm Schmelzer, der um diese Zeit gleichfalls als Komponist berühmt gewesen sein soll, konstruierte, was natürlich kritiklos unter anderen auch von Dlabacz übernommen wurde. Erst Köchel hat dann auf Grund seiner Studien der Hofzahlamtsrechnungen die biographischen Marksteine Schmelzers festgelegt.

Köchel setzt die Geburt Schmelzers „um 1630". Die Durchsicht der Taufbücher aller Wiener Pfarren war ergebnislos; allerdings ist im Taufbuch der Schotten-Pfarrkirche ein Joh. Heinr. Schmelzer verzeichnet, der am 3. August 1634 als Sohn des Balthasar Schmelzer und seiner Gattin Regina getauft wurde, doch kann dieser nicht der spätere Komponist sein. Aber auch die Ansicht Köchels, daß Schmelzer um 1630 geboren ist, kann deswegen nicht richtig sein, weil laut Totenprotokoll von St. Stephan eine Tochter Schmelzers, Anna Barbara, am 18. Oktober 1671 im Alter von 24 Jahren starb, wonach Schmelzer bei Geburt dieser Tochter hätte 15 Jahre alt gewesen sein müssen. Man wird daher die Geburt Schmelzers auf mindestens 5 bis 7 Jahre zurückdatieren und sein Geburtsjahr um 1623 ansetzen müssen. Über den Vater Schmelzers sind wir lediglich aus Schmelzers Gesuch um seine Erhebung in den Adelstand und aus der Nobilitationsurkunde selbst unterrichtet. Bei der Aufzählung der Gründe für seine Erhebung in den Adelstand werden nicht nur die eigenen Verdienste, sondern auch die seines Vaters aufgezählt, der „anfänglich zwar nur als ein gemeiner Soldat in den friawlischen Kriegen bey Widereroberung Gärtz, hernachmahls aber under weyl. Herzogs July Heinrichen zu Sachssen Lawenburg Dl. Leib. Compagnia alss Lieutenant zu Fuss gedienet, sowohl der Haubtschlacht am Weissenberg als wider die rebellen auf der Langer Loiserhaidt beygewohnet, und sonsten bey vielen andern treffen und Scharmützeln in unsere Königreich Ungarn und andern Erblanden, absonderlich bei defendirung der Schantz über denen allhiessigen Donaubrucken sich dergestalt erwiessen, wie es einem tapffern Soldaten und Helden gebühret, und es die damalls empfangene thödtliche Verwundung genugsamb bezeugt und dargethan hat". Joh. Heinr. Schmelzer war demnach ein Soldatenkind, sein Vater der typische von Grund auf gediente Soldat des dreißigjährigen Krieges, der je nachdem es die kriegerischen Verhältnisse notwendig machten, bald in Böhmen, in Ungarn, im Reich schließlich auch gegen die Türken verwendet wurde. Daher ist es sehr leicht möglich, daß Schmelzer überhaupt nicht in Wien geboren ist, zumal bekanntlich Offiziere und Soldaten im dreißigjährigen Krieg ihre Familien oft mit sich führten. Vom Vater, der tausende von Liedern und Tänzen der verschiedensten Nationen kennen gelernt haben mochte, mag Joh. Heinr. in seiner frühesten Jugend die ersten Anregungen zu seiner volkstümlichen Kunst erhalten haben. Bei wem Joh. Heinr. in den Anfangsgründen des Violinspiels unterwiesen wurde, ist nicht sicher, doch dürfte er bei einem der Scholarenmeister Johann Sansoni oder Burkhart Kugler in die Lehre gegangen sein. Das Scholarenwesen war an der kaiserlichen Hofkapelle derart geregelt, daß die stimmbegabten Knaben anfänglich zu Vokalisten in die Lehre gingen, bei Beginn der Stimmutierung aber, sofern sie begabt waren, zu dem Instrumentalscholarenmeister gegeben wurden. Das Scholarenstipendium betrug monatlich 30 fl., wofür der Meister den Scholaren auch zu verpflegen hatte, was in den Fällen ausfiel, wenn der Scholar „die Tafel bei Hoff" hatte. Ein solcher Lehrknabe wird auch Schmelzer gewesen sein. Wir finden ihn bereits 1649 als Mitglied der Hofkapelle angestellt. In diesem Jahre vermerken die H. Z. A. R.: „Hanss Heinrich Schmelzer ist lauth ordinanz den ersten 8bris des 1649 Jahrs mit Monatlichen 50 fl. aufgenomben, und bis End X bris. eodem anno mit 150 fl. bezahlt worden." Der Gehalt reichte offenbar, wie bei allen Hofmusikern, nicht aus. Die H. Z. A. R. vermerken, daß er am 22. April 1651 „zur recompens allgdst. verwilligte 100 fl. eingenomben" habe. 1655 bittet er „umb Verbesserung seiner besoldung", doch werden ihm „anstatt der gebetenen Verbesserung der besoldung 300 fl. gdst verwilligt". Auch in den H. Z. A. R. 1655 findet sich diese Post als „adjuta" an Schmelzer vermerkt.

Laut dem bereits oben zitierten Totenprotokoll seiner Tochter Anna Barbara war Schmelzer zur Zeit, als er in die Hofkapelle eintrat, bereits vier Jahre verheiratet. Das Datum seiner ersten Eheschließung ist aus den Eheschließungsprotokollen der Wiener Pfarren nicht ersichtlich. In einem Gesuche[1]) von 1656 bittet er, „da seinem Weibe neben anderen Erben ein

[1]) St. A. „Relatum Sae. Caes. Maiestati Anno 1656 15. Febr. hora 5ta noctis praesente Ill mo Excell. Principe ab Auersperg."



garten zugefallen, welchen sie entweder mit ihrem Schaden verkhauffen, oder die anderen Erben abfertigen müsse, wozu er aber ausser seinem ausständigen Sold und Kleidergeld kein anderes Vermögen besitze, es möge ihm sein Ausstand ausbezahlt werden". In dem Gutachten des Kapellmeisters Bertali heißt es: „E. M. möchten Ihme wegen seiner gueten dienst in etwas gdst willfahren." Das Todesdatum der ersten Gattin Schmelzers ist aus dem Totenprotokoll bei St. Stephan zu ersehen: Es heißt dort: „Schmölzer Joh. Heinrich, Hof-Musikant, bei der goldenen Schlangen im Correntgässel — Weib Elisabeth, 41 Jahre alt, 4. Juli 1665 an der reissenden Därmfreis." Laut den Taufprotokollen des genannten Pfarramtes entsprossen dieser Ehe sechs Kinder, und zwar:

1. Andreas Anton, geboren 26. November 1653 (Paten Andreas Leonhardt Denckh, niederösterreichischer Staatsschreiber, samt Frau Anna Regina und Joh. Christoph Holzer, Stadtrichter).

2. Georg Joseph[1]), geboren 7. April 1655 (dieselben Paten).

3. Theresia, geboren 20. Oktober 1656 (Pate Anna Maria Abrillin).

4. Johanna Christina, geboren 15. Juni 1658 (Paten Andreas Leonhardt Denckh und Frau Abrillin).

5. Franz Nikolaus, geboren 1. Dezember 1659 (Pate Sebastian Conrad Schall und Daniel Lazarus Springer).

6. Johann Heinrich, geboren 20. Juni 1661 (Pate Frau Abrillin), gestorben laut Totenprotokoll am 8. Juli 1661 „an der Frais".

In diesem Verzeichnis fehlt noch die bereits genannte am 18. Oktober 1671 „an der Dörr und Lungensucht" verstorbene Tochter Anna Barbara und eine in einem Briefe Schmelzers an Liechtenstein vom 20. Februar 1676 erwähnte Tochter (Anhang Seite 172).

1661 wohnte Schmelzer in dem Hause „beim roten Stiefel auf unserer Frau Stiegen", von wo er im Laufe der nächsten Jahre, noch zu Lebzeiten seiner ersten Gattin, in das Haus des Wiener Bürgers Wilhelm Winckhelmüllner „zur goldenen Schlange im Correntgässel" übersiedelte.

Nach dem Tod Ferdinands III. wurde Schmelzer mit in den Hofstaat Kaiser Leopolds übernommen. Köchel berichtet nach Walther, daß er „nachdem er bereits als Hofmusicus den Kaiser nach Prag begleitet hatte", 1658 als Direktor der Instrumentalmusik zur Krönung nach Frankfurt ging. Über diese Reise Schmelzers läßt sich aktenmäßig nichts nachweisen, doch dürfte die Nachricht glaubwürdig sein, da bei dem vielen Reisen des Hofes meistens die ganze Kapelle oder doch ein Teil mitreiste, besonders in den Fällen, da der Hof zu längerer Zeit in einer Stadt residierte.[2])

1659 ließ Schmelzer sein erstes Druckwerk, die „Duodena selectarum sonatarum" in Nürnberg erscheinen.[3])

---

[1]) Für diesen Sohn bezog Schmelzer im Jahre 1667 das Scholarenstipendium.

[2]) In Abwesenheit der kaiserlichen Hofkapelle wurde der Hofdienst von der Stephanskapelle versehen. So vermerken die H. Z. A. R. 1650: „Denen Musicanten von St. Stefan, welche Ihro Königl. May. solang Ihro Khays. May. zu Prag und Linz residierte, in der Hofkapelln allhier bedient, zur recompens 150 fl. 1655, denen gesambten Musicis bey St. Stefan in Wienn um weillen si in abwesenheit ihrer Khays. Mayst. Ihrer Erzfürstl. Drl. Leopolden Ignaty zu Oesterreich zwey Jahr lang mit der musica bedient zur recompens 500 fl."

[3]) Die zwölf Sonaten und Sonatinen sind für zwei Violinen (Nr. 1—6), für Violine und Gambe (7—9) und zwei Violinen und Gambe (10—12) mit basso continuo (organo) gesetzt. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

Duodena Selectarum Sonatarum applicata ad usum tam honesti fori, quam devoti chori.

Dedicata Augustissimo et Invictissimo Romanorum Imperatori, Germaniae, Hungariae, Bohemiae.

LEOPOLDO.

Ab Authore Johanne Henrico Schmelzer, ejusdem Sacrae Caesareae Majestatis Musico.

Violin: I.

Norinbergae Typis Christophori Gerhardi

MDCLIX.

Die Widmung an Kaiser Leopold lautet:

DEDICATORIA.

Suavissimam Europae totius harmoniam, Augustissime Caesar, in Te uno dum vereratur Austria, simul in Te uno novum Europae Apollinem orbis adorat universus. Hinc dum lunato poplite Majestati Tuae meus hic Musicae venerabundus advolvitur concentus, illud agit, quod suavioris Parnassi Accolae, qui nullo magis obsequio Apollineum suum & Regem & Deum Musicae profitentur, quam Sovv. Neque enim Imperii Ivvem ita Romanae intuentur Aquilae, ut Austriaca suavitate plenum non admirentur Apollinem. Hostibus enim tuis fulmina, dum aequus transmittis Jupiter, ita tonitrua tuâ Augustâ attemperas Serenitate, vt Austriacae simul consulas felicitati. Quare novus quispiam Imperii Romani & Jupiter, & Apollo cûm sis, amabili prorsus Majestatis, sua vitatisque tuae harmoniâ sic orbem omnem tua cogis in obsequia, ut tenuiores Musicae meae calamos Augistissimâ Tuâ attrahas Majestate.

Sine ergo, Augustissime Imperator, ut quali hac Musicae meae harmoniâ illud à Majestate Tua me assecutum comperiam, quod olim Augustus Pacificus inter suprema Deorum munera collocâsse creditur: Aurem scilicet benignam.

Augustissimae Majestatis Tuae.

Servus humillimus
Johannes Henricus Schmelzer.



Drei Jahre nach dieser Publikation ließ Schmelzer bei Michael Endter in Nürnberg ein anderes Werk drucken und widmete es dem Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich.[1])

Wie aus der Dedikation ersichtlich, sind diese Sonaten sowohl für den Kirchen-, als auch für den weltlichen Gebrauch bestimmt. Ähnlich hat später Biber seine 1676 gedruckten Sonaten „tam aris quam aulis", 1682 das „Ficicinium Sacro Profanum tam choro quam Foro ... concinatum" bezeichnet. Noch Joh. Jos. Fux hat wie Rietsch[2]) betont, den Namen seines „Concentus" von Schmelzer entlehnt. Diese Schmelzerschen Sonaten sind ähnlich wie die in Kremsier, Upsala und Paris erhaltenen Orchesterkanzonen und es gilt von ihnen dasselbe, was im ersten Kapitel darüber gesagt ist.[3])

Das nächste Druckwerk Schmelzers sind die 1664 erschienen Violinsonaten, über die Beckmann eingehend berichtet hat. Ich gebe hier Titel und Vorrede wieder.[4])

Von einer Reise, die Schmelzer mit Kaiser Leopold nach Innsbruck mitmachte, sind wir durch die H. Z. A. R. von 1665 unterrichtet. Es heißt dort: „Hanns Heinrich Schmelzer, Pauln Püchl, Friedrichen Helvigio und Johann Paul Heinrichen, 4 Khays. Musici zum liefergeld auf vorgangner Ynnsprugger raiss 195 fl. 54 kr." Der Kaiser hatte Schmelzer und die drei anderen Musiker mit nach Innsbruck mitgenommen, teils, um selbst von ihnen auf der Reise „bedient zu werden",[5]) sicher aber auch in einer anderen Absicht. 1665 weilte nämlich kein Geringerer als Marc Ant. Cesti in Innsbruck, den der Kaiser von dort aus nach Wien berief.[6]) Kaiser Leopold wird daher den Musikern, besonders aber Schmelzer, der bereits seit 1655 nachweisbar der offizielle Ballettkomponist war, Gelegenheit gegeben haben, den Opernaufführungen unter Cesti beizuwohnen. Es wird da auch eine persönliche Bekanntschaft zwischen Cesti und Schmelzer geschlossen worden sein. Der Kaiser selbst wohnte einer Opernaufführung in Innsbruck inkognito bei. In einem Brief Leopolds an Pötting, der vom 27. Oktober 1665 ab Wörgl datiert ist, heißt es: „Näm-

[1]) Der vollständige Titel und das Vorwort sei hier wiedergegeben: „Sacro-Profanus Concentus Musicus Fidium Allorunque Instrumentorum Dedicatus Serenissimo ac Reverendissimo Principi Domino, Domino Guilielmo Leopoldo Archiducae Austriae, Duci Burgundiae Styriae, Carinthiae, Carniolae et Wirtenbergae, Generali Militiae Hierosolytanae ordinis B. V. M. Teutonicorum in Prussia Administratori Episcopo Argentinensi Halberstadiensi, Passaviensi, Olomucensi et. Wratislaviensi, Comiti Tyrolis et Goritae Landgravio Alsatiae ab Authore Joanne Henrico Schmelzer, Musico S. C. M. Norimbergae. Typis et sumtibus Michaelis Endteri anno MDCLXII." — „Clementissime Princeps. Sub umbra alarum Augustissimae Aquilae arimam partem mei musici in lucem editam duodenam deposui, sub umbra alarum Crucis tuae, freno musicae regulae domatam, ad pedes mansueti agnelli humillime hanc alteram sisto. Musica Divum homimumque voluptas pietatis exercitium humanarum virtutum symbolum et vel maxime Concentus hic musicus sacro profanus ita congestus est, ut tam pio Divorum cultui, quam honestae hominum voluptati, tam exercendae in Ecclesia pietati, quam extra eam humano animo recreando, subservire possit, cum proinde magis quam Tibi, Magne Dei Divorumque Cultor, Magne Ecclesiarum Antistes, cui magis quam Tibi Magne princeps, Magne virtutum musicarum Fautor, debetne? Securissime positus, ubi Tu gratiarum Tuarum solita Harmonia, quod demississime precor, Concentum hunc meum clementissime fueris amplexus. Serenitatis Tuae Humillimus Joannes Henricus Schmelzer."

[2]) Der „Concentus" von Joh. Jos. Fux, „Studien zur Musikwissenschaft", IV. Heft.

[3]) Der „Sacro Profanus Concentus" enthält 13 Sonaten in folgender Besetzung: 1. à 8 (2 Violini, 4 Viole, 2 Trombe); 2. à duobus choris (Chorus primus, 1 Violino, 3 Viole, chor. II, 1 Cornettino, 3 Tromboni); 3. bis 6. à 6 (2 Violini, 4 Viole); 7. bis 9. à 5 (2 Violini, 3 Viole); 10. bis 11. à 4 (1 Violino, 3 Viole); 12. à 7 (2 Cornettini, 3 Tromboni, 2 Trombe); 13. à 2 (2 Violini).

[4]) „Sonatae unarum fidium, seu a violino solo eminentissimo, ac reverendissimo principi, ac domino, domino Carolo miseratione divina S. R. ecclesia presbytero cardinali Carafa SSmi D. N. D. Alexandri divina prcvidentia P. P. VII et S. sedis apostolicae per Germaniam, Hungariam, Bohemiam, Austriam, Styriam, Carintiam, Carniolam, Croatiam, Goritiam, Universumque R. I. districtum cum facultate legati de latere, nuntio, domino suo clementissimo dedicatae a Joanne Henrico Schmelzer sac. caes. may. camera musico. Anno quo fidem soluit Ratisbonae Caesar. Cum privilegio caesareo ab aliis non imprimendi ad decem annos. Norimbergae typis Michaelis Endteri." — Eminentissime Cardinalis! Ne mirare, si ad Purpuram, ab Alexandro Pontifice Maximo Tibi nuper impositam, submississima inclinatione, exosculandam advolans, idipsum, dum sufficienti reverentia praestare diffido, Sonatis meis committam Harmonicae haec sunt, quia musicae debita proinde harmonia infimae meae erga Eminentiam Tuam devotionis, comparitivae. In te Fides reposita Purpurae testimonio eminentissime protegitur, Fides, Fidiumque; mearum consonantiam benignissimae Tuae Protectioni offero. Et si Unitatem Fidei requiris, non Fidei tantum sed et Fidium exhibeo dum hasce unarum Fidium Sonates, Professionis meae tesseram, in publicum produco. Tu illas Eminentissime Cardinalis, ea dignare benevolentia, qua Te virtutes in harmonicas Clementissimi Romanorum Imperatoris Aula hactenus amplecti, expertus sum, meque Celsissimae Gratiarum Tuarum protectioni ita adscribe, ut tam effectu, quam devictissimae devotionis meae voto merear dici, Eminentiae Tuae Humillissimus ae devotissimus Cliens Joannes Henricus Schmelzer."

[5]) Das Diarium Europäum berichtet übrigens, daß der Kaiser auf seiner Reise sich anläßlich einer Bootfahrt auf einem Salzkammergutsee „von der kaiserlichen Musik" vorspielen ließ.

[6]) Nachweislich ist Cesti erst ab 1. Jänner 1666 in Wien. Das Protokoll seines Ernennungsdekretes (St. A.) lautet: „Antonio Cesti Capelan d'honore und Intendente delle Musiche Theatrali Res. Dem Hoff Contralar zuzustöllen mit Erinderung daß Ihro Khays. May. dem Suppl. in gdstem ansehn seiner guetten qualiteten und musicalischen khunst wie zumahlen auch, bey Ihrer Dl. Dl. beeden Erzherzogen in Tyrol sel. and. gelaisten angenember dienst willen, zu dero Hoff Capelan d'honore und Intendente delle musiche Theatrali gdst an und aufgenohmen und Ihme zur Jahrlichen Hoffbesoldung 1400 fl. von anfang dises Jahrs zu raichen wie auch die alberait daran verfallne 2 quartal anitzo alsobalden miteinander bezalen zu lassen gdst bewilligt, demnach die weitere notdurfft zu verordnen und dieselbe bey der hofstatt gehörigen orths einzutragen sein würdt. Wien, 4. July 1666."

lich eben selben Tag, weil die Stände mit Saufen und Fressen lustig sich gemacht, habe ich mich auch in etwas divertieren wollen. Habe also das allda in Innsbruck sich befindende Theatrum besichtigt. Weilen aber die musici ein opera fertig gehabt (et ut verum fatear, ita disponente Serenissima Anna), so habe ich selben Abend selbiger beigewohnt; jedoch quasi all incognito und hätten keine Leut sollen dabei sein. Es haben sich aber doch viele dazue gestohlen. Habe also Euch zur Nachricht avisieren wollen, ne forte spergatur nos loco funeralium comoedias exhibere."[1])

Schmelzers Ruhm als Geiger war inzwischen nicht allein durch seine Veröffentlichungen, sondern vor allem dadurch, daß er Konzertmeister war und die kaiserliche Instrumentalmusik dirigierte, in die Welt gedrungen. Schon 1660 bezeichnet ihn Johann Joachim Müller in seinem „Reise-Diarium bey Kayserlicher Belehnung des Chur und fürstl. Hauses Sachsen" „als den berühmten und fast vornehmsten Violisten in ganz Europa". In weitere Kreise drang sein Name erst durch die Beilage des Jahrgangs 1667 des Diarium Europäum, welche seine Ballettmusik zu Bertalis weltberühmt gewordener „Contesa dell aria e dell acqua" dem Roßballett, das anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten in Wien abgehalten wurde, enthielt. Die Stellung, die Schmelzer bis 1671, bevor er Vizekapellmeister wurde, einnahm, läßt sich nicht genau fixieren. Sowohl in seinen Publikationen, als auch in den Akten heißt er einfach „musico di camera" oder „musico di Sua maesta". Anderseits hatte er mindestens seit 1665 das Amt, zu allen Opern die Ballettmusik zu komponieren und zu allen Festlichkeiten die entsprechende Musik beizusteuern. Aus dem Jahre 1667 läßt sich ein Gesuch Schmelzers nachweisen, in welchem er „umb die Provision des verstorbenen Suttermann[2]), für ein accressiment seiner besoldung oder Scholarengeldt seines Sohns Georg Joseph" bittet, „in gdstem bedenken seiner besonderen Mühewaltung mit den arien zu allen festen und opern". Die Provision Suttermanns betrug jährlich 500 fl. und da dem Kaiser die Qualitäten Schmelzers wohl bekannt waren, so setzte er zu dem Protokollexhibit eigenhändig sein „placet". Schmelzer war nicht offizieller Hofkompositeur, eine derartige Einrichtung bestand zu seiner Zeit noch nicht, aber er war doch der offizielle Tanzkomponist, ein „Hofballdirektor" und als solcher ein qualifizierter Vorfahre der späteren Träger dieses Titels. Ein offizieller Titel bestand jedoch für dieses Amt noch nicht, er wurde erst dem zweiten Nachfolger Schmelzers, Joh. Jos. Hoffer, der die Bezeichnung „direttore della musica istromentale" führte, bewilligt. Wann Schmelzer mit der ständigen Komposition der Ballettmusik betraut wurde, ist ungewiß. Das einzige Ballett aus der Vor-Schmelzerperiode von Wolfgang Ebner stammt aus dem Jahre 1661. Sicher ist nur, daß Schmelzer von Anfang 1665 bis zu seinem anfangs 1680 erfolgten Tod mit ganz wenigen Ausnahmen die Ballettmusik zu allen am Hof aufgeführten Opern, gesprochenen Dramen, falls dieselben Balletteinlagen hatten, und zu allen Festen, Wirtschaften, Merenden und Aufzügen die Tanzmusik komponierte. In dem Textbuche zu „Chi più sa manco l'intende" (1669) wird Schmelzer als Konzertmeister bezeichnet. Wahrscheinlich war dies, wenn auch nicht sein offizieller, doch wenigstens sein gebräuchlicher Titel. Das Textbuch sagt: „I Balli furono 3. L'arie d'alcuni furono di Giov. Enrico Schmelzer, Maestro di Concerti di S. M. C."

Nachdem Schmelzer in den ersten Julitagen 1665 seine erste Gattin verloren hatte, blieb er vorerst vier Jahre hindurch unverheiratet, verehelichte sich jedoch 1668 nochmals. Das Trauungsbuch der Pfarre St. Stephan enthält unter dem Datum vom 17. September 1668 sein Eheprotokoll: „Der Edel- und Khunstreiche Herr Heinrich Schmelzer der Röm. khays. May. Cammer Musicus nimbt die Edle vielertugendreiche Anna Joanna Schiesslin weyl. Herrn Pancrady Schiessels gewessten Kayserl. Leib. Laggey und Mariae seiner nachgelassenen wittib und ehelicht erzeugte Jungfrau Tochter." Als Zeugen fungierten „Herr Daniel Lazary Springer, des Innern Stadt Rath. Herr Burkhard Kugler von Edlvelt, Kays. Cammer Musicus, Herr Friedrich Christoph Langetl, J. U. Dr.[3]) und Herr Sebastian Happ, Buchhalterey Verwandter der Stadt Wien." Aus dieser neuen Ehe Schmelzers sind sechs Kinder hervorgegangen:

1. Johann Baptist, starb am 23. März 1670 im Alter von ¾ Jahren „an der Lungensucht";
2. Maria Rosina, geb. 20. März 1661 (Taufpate Herr Springer, consul viennensis), gest. am 23. Juni 1671 „an Katarrh";
3. Peter Clemens, geb. 28. Juni 1672 (Pate Abbas ad St. Crucem per Joannem Michael Gärber und Christian Friedrich Langetl;
4. Polixena Rosina, geb. 5. März 1676 (Paten Comtesse Khevenhiller und Graf Franz Christian Franckenberg;
5. Franz Heinrich, geb. 27. Juni 1678 (Pate Graf Franz Khevenhiller).

---

[1]) Die Entschuldigung bezieht sich auf den Tod Philipp IV. von Spanien. Erzherzogin Anna war die kunstsinnige Witwe des regierenden Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol, des älteren Bruders des Erzherzogs Siegmund und die Tochter Cosimo II. von Florenz. Zweifellos war sie es, die Cesti nach Innsbruck berufen hatte. Nach dem oben mitgeteilten Ernennungsdekret Cestis war dieser längere Zeit am Hofe in Innsbruck.

[2]) Violinist, demnach Köchel (die kaiserliche Hofkapelle) Nr. 591 zu berichtigen.

[3]) Vermutlich ein Verwandter des „Hofdichters" und deutschen Übersetzers Karl Ignatz Lengetl (vgl. Weilen zur „Wiener Theatergeschichte").

Es wären noch die dienstlichen Verhältnisse in der Hofkapelle zur Zeit Schmelzers ein wenig zu beleuchten. Als Schmelzer 1649 in die Hofkapelle eintrat, vollzog sich gerade ein Personenwechsel im Kapellmeisteramt. Diese Stelle hatte von 1629 oder 1630 Giovanni Valentini bekleidet. Sein Nachfolger wurde Antonio Bertali, der von seinen Zeitgenossen als hochbedeutender Komponist geschätzt wurde. Wellesz[1]) hat einige seiner Opern besprochen, erklärt, daß seine Alterswerke, an den Opern P. A. Zianis gemessen, einen reaktionären Eindruck machen und vermutet, daß es die persönliche Zuneigung des Kaisers zu ihm als einem seiner Lehrer, der ihn bei seinen Kompositionen geholfen hatte, gewesen sein mag, derzufolge er bis spät in sein Alter Aufträge zu dramatischen Kompositionen erhielt. Wie das dienstliche Verhältnis zwischen Bertali und Schmelzer gewesen ist, wissen wir nicht. Es ist jedoch anzunehmen, daß es das beste gewesen sein mag, denn unter der Epoche Bertali erlebte Schmelzer seinen Aufstieg und unter ihm wurde er der offizielle Ballettkomponist. Als Bertali 1669 starb[2]), folgte ihm der bisherige Vizekapellmeister Giov. Fel. Sances im Amte nach. Köchel läßt ihn erst am 1. Oktober 1649 an Antonio Bertalis Seite Vizekapellmeister werden, doch ist aus einem Gesuche, das im Jänner 1674 erledigt ist, zu ersehen, daß Sances bereits 1635 in kaiserliche Dienste gekommen sein muß. [3]) Sances erreichte ein Alter von 79 Jahren, erhielt also als Siebzigjähriger die Hofkapellmeisterstelle, die nicht nur in künstlerischer, sondern auch in administrativer Hinsicht hohe Anforderungen stellte. Der Kapellmeister versah das Amt als Musikreferent sowohl dem Obersthofmeister als auch dem Kaiser selbst gegenüber. Er hatte zu allen Gesuchen der Musiker sein Gutachten abzugeben, das nicht nur die künstlerischen Qualitäten des Petenten zu beurteilen hatte, sondern auch auf die wirtschaftliche Lage, auf Dienstalter, Lebenswandel usw. Rücksicht zu nehmen hatte. Der Kapellmeister die wirtschaftliche Lage, auf Dienstalter, Lebenswandel usw. zu nehmen hatte. Der Kapellmeister hatte auch teilweise die Kassengebarung der gesamten Kapelle, indem er die Beträge für die Musiker, sowohl die Besoldungs- als auch die Rekompens- und Adjutengelder, ferner die Gnadenpensionen der nach Musikern hinterlassenen Witwen und Waisen aus dem Hofzahlamt, bezw. Hofkassenamt übernahm und sie an die einzelnen Personen verteilte. Häufig erhielt er auch für die fremden Musiker die sogenannten „Verehrungen", die er diesen zu übermitteln hatte. Daß der Kapellmeister bei den heißblütigen oft undisziplinierten Musikern keinen leichten Stand hatte, ist begreiflich, zumal auch in Wien die traditionelle immer stärker werdende Eifersucht zwischen Italienern und Deutschen Anlaß zu Streitigkeiten und Beschwerden gab. Dazu kommt die soziale Zwitterstellung des Kapellmeisters, der einerseits als Vertrauensmann von oben die Interessen der zur Zeit Leopolds so arg darniederliegenden Hoffinanzen zu wahren hat, anderseits doch auch wieder als Musiker und dem Milieu seiner Kollegen entsprossen und vielfach verbunden, die künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen der Kapellmitglieder wahren muß. Nimmt man hiezu, daß der Kapellmeister auch der amtlich bestellte Kapellkomponist war, der für die Kirchenmusik teils durch eigene, teils durch Auswahl fremder Kompositionen Sorge zu tragen hatte, daß er ferner als musikalischer Berater des selbstkomponierenden Kaisers stets zur Hand sein mußte, jederzeit bereit, eine strapazvolle größere Reise anzutreten, so wird man es verstehen, daß zu diesem Amt ein ganzer Mann notwendig war, eine Natur, die nicht nur moralisch, sondern auch physisch den Anstrengungen des Hofdienstes gewachsen war.

Als Sances diesen Posten antrat, war er bereits ein alter und gebrechlicher Mann. In seinen Gesuchen spricht er wiederholt von seinem leidenden Zustand. Die Vizekapellmeisterstelle, die während der Periode Bertali von Sances bekleidet wurde, war seit Vorrücken des Sances zum Kapellmeister vakant. Der Kaiser hielt sie für überflüssig, zumal sich unter den Italienern keine geeignete Persönlichkeit fand und anfänglich immerhin ein gewisses Vorurteil zu überwinden war, eine leitende Stellung einem Deutschen zu übertragen. Bald stellte sich jedoch die Notwendigkeit ein, die Stelle doch zu besetzen, weil Sances nicht geeignet war, ohne Stütze seine Amtsobliegenheiten voll und ganz zu erfüllen. Schmelzers Gesuch um die Vizekapellmeisterstelle liegt im Protokoll vor. Sie lautet: „Hanss Heinrich Schmelzer umb die vice Capellmaister Stöll und

---

[1]) „Die Opern" usw.

[2]) Die Hofzeremoniellprotokolle, die hier zum erstenmal als musikgeschichtliche Quelle benützt werden, berichten über die Vorstellung des neuen Kapellmeisters. „Den 23. April 1669 umb 8 Uhr des morgens hat der Kays. Herr Obst. Hoffmaister Ihr Fürstlgn. Herzog zu Sagan und Fürst von Lobkowitz nach absterben des Hoff Capellmaisters Bertali den Felice Sances vorhero gewesten Vice Capellmaister in der Rütterstuben zum Hoff Capellmaister denen Musicis vorgesteldt mit vermelden, daß Ihro Kays. May. denselben in ansehen seiner langwürigen dienst und guetten qualiteten hiefür gdst resolvirt und Sye Ihme den schuldigen gehorsamb und respect laisten sollen, Ihr Kays. May. auch eine Neue ordnung, wie es hinfür an in der Capellen zuhalten einrichten lassen wollten, darauf besagten Sances gegen den Musicis ein kurze exhortation gemacht und Sye Ihme darüber die Handt geben und angelobt, so Ihnen auch des Tags vorhero auf Ihrer Fürstl. Gn. des Herrn Obrist Hoffmaisters bevehl durch den Instrument diener hirfür angesagt worden."

[3]) Er bittet „umb continuation seyner zweyer Söhne Scholargeldt". Die Res. lautet: „Danach Ihr Kays. Mayst. in gdstem ansehen das Suppl. noch vor Zeit Ihrer Mayst. Ferd. III. hochs. And. und nunmehro in die 38 Jahr gelaisten dienst dassjenige für seine Söhne genossene Scholargeld nach seinem Ableiben auf Ihro Kays. May. verneres gdst belieben seinen hernach benannten 5 Söhnen dergestalt und mit disser Austhailung reichen zu lassen, gdst bewilligt, dass dem Franc. Lorenzo und Ferd. Carlo wie auch dem Giov. Vito und Gioseffo jedem monatlich 10 fl. dem Ignatio Leopoldo aber monatlich 20 fl. davon bezalen würdten."

seines Sohnes Andre Antoni gehabte Scholarbesoldung zu seiner des Vatters ordinary besoldung zu adjungieren" worauf folgende kaiserliche Entschließung erfloß: „Dem Hoff Contralor zuezustöllen mit Erinderung, dass Ihr Kays. Mays. dem Supplicanten in gdstem Ansehen seiner guetten qualiteten und tauglichkeit wie zumahlen auch nun mehr langwührigen fleissigen und angenehmen dienst zu dero Vice Hoff Capellmaister gdst aufgenohmen und Ihme für ein Zurbuess seines Sohns Andrea Antoni vorhero genossener monatliche 30 fl. Scholarengeldt vom eingang dieses Jahrs dergestalt verners geniessen zu lassen gdst bewilligt, dass solche zu seiner besoldung jedoch anderen ohne consequenz adjungirt werden sollen. Worüber Hoff Contralor Ambt die Notdurfft sowohl wegen der vice Hoff Capellmaister stöll gehörig ad notam zu nehmen, als auch wegen der besagten monatl. 30 fl. Scholargeldt das vernere zu verordnen sein wird." (Datum Wien, 13. April 1671.) Der Passus bezüglich des Scholarengeldes bezieht sich darauf, daß sein Sohn Andreas Anton bis Februar 1671 nur als Scholar in der Kapelle untergebracht war, seit dieser Zeit aber wirklicher Musiker wurde. Das Gesuch seines Vaters liegt im Protokoll vor und lautet: „Hanss Heinrich Schmelzer, Violinst umb des Paull Heinrich[1]) vacierende Violinistenstell für seinen Sohn Andre Antoni." Die kaiserliche Resolution: „Fiat und haben Ihro Khays. Mays. des Suppl. Sohn Andre Antoni die ingebettene Violinistenstöll mit monatl. 30 Reichsthaler besoldung von eingang dises Jahrs in Gnaden verliehen, worüber die ordinantz gehörig auszufürtigen sein würdt." (Datum Wien, 16. Februar 1671.)

Nach Übernahme der Vizekapellmeisterstelle wurden Schmelzer immer mehr die Agenden des Kapellmeisters übertragen. Sowohl in den H. Z. A. R. als auch in den Akten des St. A. finden sich Andeutungen, daß Schmelzer, nicht Sances die eigentliche Kapellmeisterstelle bekleidete. So werden schon 1677 und 1678 Gutachten des Vizekapellmeisters eingeholt, Zahlungen für Musiker zu Handen Schmelzers geleistet usw. Es geht dies aber auch aus einem noch später zu erwähnenden Akt hervor. Als nämlich nach dem Tode Joh. Heinr. Schmelzers dessen Weib und Kinder um eine Gnadenbesoldung einkamen, wurde sie ihnen mit dem Hinweis darauf gewährt, daß Schmelzer das Kapellmeisteramt „etliche Jahre ohne einigen Genuss" verwaltet habe. Auch aus einem von Neuhaus[2]) erwähnten Gesuch, das ich nicht auffinden konnte, geht dies hervor, indem er 1678 um die wirkliche Kapellmeisterstelle bittet, da Sances nicht mehr fähig sei, sein Amt zu verwalten.

Die Zufriedenheit seines Kaisers muß Schmelzer in hohem Maße erreicht haben. Schon 1662 wurde er mit der damals üblichen Auszeichnung begnadet; in den H. Z. A. R. aus diesem Jahre findet sich folgender Vermerk vom 30. Oktober: „250 Dugaten in specie und zwey guldene Ketten alss eine vor 150 Cronen zu gewissen Ende und eine pretio 60 Cronen vor den Kays. Musico Schmelzer." Daß Schmelzer selbst mit dem Kaiser in engem musikalischen Kontakt stand, und daß er sich von ihm in seinen Kompositionen helfen ließ, geht am deutlichsten aus folgendem Umstand hervor: In dem Cod. 18.710 der Wiener Hofbibliothek, der eine Sammlung von Kaiser Leopold komponierten Suiten ist, schrieb der Kaiser eigenhändig zu einer Einleitungssonatina die Bemerkung: „Dis der Schmelzer allein."[3]) Der Kaiser selbst nahm wie bei den Kompositionen der Opern auch Einfluß auf die Balletteinlagen. In die Stimmen zu einer Ballettmusik, die Schmelzer dem Fürstbischof Liechtenstein nach Olmütz sandte, legte er zur Orientierung des Adressaten einen Zettel bei, auf dem er geschrieben hatte: „Dis seind zwar nit die Arien zu dem Fest der Hof Cammer, sindemalen Ihro Khays. May. mir allergnedigst befohlen, solche vor eine andere occasion aufzubehalten." Die Zufriedenheit des Kaisers mit Schmelzer fand im Jahre 1673 seinen schönsten Ausdruck in der Erhebung des Komponisten in den Adelsstand. Wurzbach, der in seinem „Historisch-biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich" einige kurze biographische Notizen über die Familie Schmelzer bringt, die auf Walther und Köchel beruhen, erwähnt auch die auf den Bericht Aschenbrenners zurückgehende Bemerkung Walthers über die Baronisierung Schmelzers, bestreitet jedoch, daß eine solche jemals erfolgt sei, da sonst Köchel „dieses unter Umständen doch nicht unerheblichen Umstandes sicherlich gedacht haben würde". Auch die eigenen Forschungen Wurzbachs im österreichischen Adelsarchiv seien diesbezüglich erfolglos geblieben; daher nimmt Wurzbach an, es liege eine Verwechslung mit der böhmischen Adelsfamilie Schmelzern von Wildmannsegg vor. Das Adelsdiplom samt dem Gesuche Schmelzers fand sich aber doch im Adelsarchiv des österr. Staatsamtes für Inneres. Es trägt das Expeditionsdatum 14. Juni 1673 und die Überschrift: „Nobilitatio una cum denominatione von Ehrenruef und seinen Guetern zu schreiben für Johann Heinrich Schmelzer Vice Capellmeister." Nach den üblichen einleitenden Formeln heißt es u. a.: „Wann wir nun gnadiglich angesehen, wahrgenommen und betrachtet, die ehrbarkeit, redlich und geschicktlichkeit, adeliche guete sitten, tugendt, wandel und vernunfft, darmit vor Unserer Kays. May. Unser Vice Capellenmeister und des Reichs lieber getrewer Johann Heinrich Schmelzer berühmt worden . . ." (folgt der Passus bezüglich seines Vaters,

[1]) Dieser Violinist gehörte zum engeren Schmelzerschen Kreise. Bei seiner Hochzeit am 1. Jänner 1668 mit Marie Katharina Zieglerin fungierte Joh. Heinr. Schmelzer und Burkhardt Kugler als Zeugen des Bräutigams, Santo Ventura und Giusto a Castro als die der Braut (Pfarramt Schotten).

[2]) Antonio Draghi, Seite 111.

[3]) Vgl. auch Seite 154.



auf den sich Schmelzer in seinem Gesuche beruft...) „desen rühmblichen Fuessstappfen nachfolgendt vorgenannter Unser Vice Capellenmeister Johann Heinrich Schmelzer, in deme sich eyfferigst befliessen, dass er sich in die 25 Jahr lang, so woll weyl. Unserem in Gott ruhenden Herrn Vattern und negsten vorfahren am heyl. Reich Kaysser Ferdinand dem dritten hochsel. gedächtnuss alss uns selbsten in der Hoff musica bey tag und nacht zu unserem gnädigsten Wohlgefallen, und seinem selbsteigenen ruhmb und lob unverdrossen gebrauchen lassen, und solches ferner zu thuen und damit zu continuieren, des gehorsambsten erbietens ist, auch woll thuen, kann, mag und solle. So seindt wir auss oberzehlten und andern mehr redtlichen ursachen billich bewegt worden, Ihme Johann Heinr. Schmelzer und desselben Erbens Erben mit erckandtlichen gnaden und Freyheiten zu bedenckhen und fürzusehen, und haben demnach mit wohlbedachten mueth, gutem Rath und rechtem Wissen gedachten Schmelzer dise besondere gnadt gethan und Ihne sambt allen seinen Ehelichen leibs Erben und derselben Erbens Erben, Mann und Weibspersonen in den standt und Grad des Adels, Unserer und des Heyl. Reichs auch Unserer Erb Königreich, Fürstenthumb und Lande, rechtgebohrner Lehens-Turniersgruess und Rittermessiger Edlleuth erhebt, darzu gewürdigt, geschöpfft, geadelt und Sie derselben Schaar, Gesell- und gemeinschafft zugesellet und vergleichet allermassen und gestalt, alss ob Sie von ihren vier Ahnen Vatter- und Mütterlichen geschlechts beederseits recht Edlgebohrne Lehens-Turniergenoss und Rittermessige Edelleuthe waren."

Im folgenden geben wir noch die Beschreibung des Wappens, das ihm verliehen wurde: „Alss mit nahmen einen weiss oder silberfarben schildt, in welchem in einem fewr ein etwas rötlicher Farb am Halse und brust herab gelblichter phoenix mit offenem schnabel roth aussschlagender Zungen und aufgethanen Flügeln sizet, oben ihm ein offenes aug mit herabstrahlenden Flammen, auf dem schildt ein freyer offener Adelicher gekrönter Turniershelm, zur linkhen mit roth und weisser rechter seithen schwarz und gelber helmdeckhen, auf dem helm zwey gegen einander mit den haxen einwerts gekherte und in der mitten abgetheilte Adlersflügel, dass der zur Linckhen unden gelb, oben schwarz der rechten aber unden weiss und oben roth, auf der cron zwischen beeden Flügeln ein schwarzes Lateinisches L, ob welchem das in dem schildt mit seinen strallen herabflammende und auss unseren symbolo heraussgezogene aug zu sehen ist, alss dann solch Adelich Wappen und Kleinodt sambt seiner Zierde in mitte dis Unseres kays. Libell weiss geschriebenen brieffs gemahlet und mit farben eigentlicher entworffen ist."[1])

Schmelzer verwendet in seinen Privatbriefen niemals sein Adelsprädikat und auch in den Akten ist er nur mit seinem bürgerlichen Namen bezeichnet. Dagegen wird er in den Textbüchern häufig mit seinem Adelstitel benannt.[2]) Die Adelserhebung Schmelzers ist, das sei hier zur Ehre Kaiser Leopolds hervorgehoben, eine Tat des beginnenden nationalen Selbstbewußtseins, wie denn der Kaiser soweit bekannt, nur deutsche Musiker geadelt hat. (Burkhardt Kugler, Franz Biber.)

Als Felice Sances Ende 1679 gestorben war, konnte niemand anderer in Betracht kommen, die vakante Kapellmeisterstelle zu besetzen, als Schmelzer. Das Testament des Sances ist am 15. Dezember 1679 eröffnet und das Gesuch Schmelzers um Verleihung der Kapellmeisterstelle ist in Prag am 18. Oktober 1679 erledigt worden. Sances wird daher im September oder Oktober gestorben sein. Schmelzers Gesuch lautet: „Nach absterben des Felice Sances Joh. Heinrich Schmelzer umb die Capellmeisterstölle mit dem gewöhnlichen Unterhalt und die Ordinants vom 1 July." Kais. Res.: „Weiln der Suppl. nunmehr zum Capellmeister aufgenimen worden, Er auch schon langjährige guete Dienste geleistet, also wollen Ihro Kays. Maest. gdst, dass Er in allem und jedem dem jüngst verstorbenen Capellmeister Felice Sances durchgehendt gleichgehalten und Ihme die Ordinantz im Hoff Controlorambt auf 2000 fl. und den 360 fl. Scholargeldt vom 1. October dises Jahres ausgefertigt werden solle." Hiemit war Schmelzer als erster Deutscher kaiserlicher Hofkapellmeister, eine Stellung, die damals in ganz Deutschland und Italien als nicht gering angeschlagen wurde. Freilich sollte er sich der neuen Würde nicht lange freuen. Der kaiserliche Hof und in seinem Gefolge auch Schmelzer (wahrscheinlich mit Familie) begaben sich Ende 1679 wegen der damals Wien stark bedrohenden Pestgefahr nach Prag. Nach und nach machte sich aber auch hier die Seuche geltend und der Hof war daher zu allen möglichen Vorsichtsmaßregeln gezwungen.[3])

[1]) Das Gesuch Schmelzers enthält in sauberer Ausführung die Zeichnung seines erbetenen Wappens.

[2]) In dem deutschen Textbuch „Die Geduld des Socrates" wird Schmelzer merkwürdigerweise als „Joh. Ehrenreich" bezeichnet.

[3]) Das Theatrum Europäum von 1680 berichtet hierüber: „Der Kayserliche Hoff so wegen der grassierenden Pestilenz von Wienn nacher Prag gekommen war, hatte sich im May weill dieselbe Seuche auch in dem Ort sich mercken liesse, nach Brandeis erhoben und ist fast unglaublich, was für eine grosse Menge Volkhs sich täglich von Prag hinweggemacht. Damit man sich aber allem fernern Unheil vorbeugen möchte, sind nicht allein die Studia und Schulen zu Prag gesperrt, sondern auch der Burgerschafft scharffe Befelle zugeschickt worden, keine von Prag oder andern angesteckten Orten herkommende Leute sowoll Kayserliche Bediente als andere ohne vorhero genugsam gehaltene Quarantaine oder Vorzeigung eines Attestati von der Obrigkeit einzulassen." In Wien war die Seuche Ende 1679 etwas zurückgegangen, sodass im Dezember schon „manchen Tag nicht über ein oder zwei Personen hinausgetragen wurden."

Schmelzer schrieb noch am 17. Jänner 1680 von Prag an den bischöflichen Kammermeister Sartorius von Olmütz einen launigen Brief, in dem er ihn bittet, dem kais. Hofkaplan Tüller seine Empfehlung mitzuteilen und ihm seinen Dank für die irrtümliche Kondolenz wegen des Todes seines Sohnes Andreas zu übermitteln. Vom 4. Februar ist noch eine „Saltarella con altre arie" datiert, die er dem Fürstbischof nach Olmütz sandte. Kurz darauf aber scheint ihn die Seuche dahingerafft zu haben, denn in einem bereits am 20 .März (Prag) erledigten Gesuch heißt es: „Des verstorbenen Capellmaisters Hanns Heinrich Schmelzer hinterlassene Wittib und Kinder bitten umb underhaltung, wie solches andern ihres gleichen wiederfahren. Res. Weillen der verstorbene Capellmeister Schmelzer sel. langwürige guete Dienste geleistet und diss ambt ohne einigen Genuss etliche Jahre verwaltet hat; also wollen Ihre Kaiserl. Maiest. solches gegen dessen hinterlassenen Wittib und 3 unmündige Kinder in gnaden vergelten; nemblich dass ihnen dess Schmelzer seel. Capellmeister ordentliche besoldung diss lauffende quartall hindurch biss zu Ende des May gereichet, sodan der Wittib ihren beiden Söhnen Peter Clemens und Franz Heinrich item dem Töchterlein Polixena in der Persohn Monatlich 20 Rth. also des Jahres insgesambt ein doppeltes Scholarengeldt mit 720 fl. erfolget werden solle, und zwar so lange es Ihrer Kays. Mayest gdst. gefällig ist; dafern aber inzwischen eine oder die andere Persohn mit dem Tod abginge, ist die assignirte underhaltungs pension ... einzuziehen, welches Hofcontrollor also einzurichten verstehen wird." Demnach ist also der Todestag Schmelzers in die Zeit zwischen 4. Februar und etwa Mitte März anzusetzen. Ein Testament fand sich nicht, ebensowenig die Eintragung in ein Totenprotokoll. Dagegen fand sich im Archiv des Wiener Landesgerichtes das Inventar der Verlassenschaftsabhandlung Schmelzers vor, dem zufolge die Inventarisierung des Nachlasses am 28. März 1681 vorgenommen wurde. Das Inventar gewährt uns einen Einblick sowohl in die Vermögensverhältnisse Schmelzers, als auch in verschiedene persönliche Beziehungen zu hochstehende Persönlichkeiten. An erster Stelle ist sein Grundstück genannt, das er am 30. April 1677 von Joh. Andreas Liebenberg[1]) gekauft hatte: „Ein Haus negst der Windtmühl in Schoff gelegen, sambt drithalb achtl weingarten zu 3000 fl. und 300 fl. Leuthkauf." Unter der Rubrik „Geschmeide" werden eine Menge goldener und silberner Hausgeräte, wie Salzfäßchen, Flaschen, Becher, Trinkschalen, Löffel, ein Giesbecken, ein Weihkessel, ein Tischleuchter u. a. angeführt; sodann folgen die Ehrengaben, die Schmelzer erhalten hatte und zwar nicht weniger als 25 goldene Ketten und Gnadenpfennige, worunter sich ein Gnadenpfennig von Ferdinand III., zwei von Kaiser Leopold befanden; ferner sind namentlich genannt Geschenke der Kaiserin Eleonore, der Erzherzogin Anna[2]), des Herzogs von Sachsen-Lauenburg, des Bischofs von Aichstadt und Olmütz (dem Pupillen-Peterl gehörig), des Herzogs von Württemberg, von Braunschweig, des Bischofs von Salzburg, die Kurfürsten von Mainz und Köln. Außer anderem Schmuck (Ringe, Amethiste, Jaspise, Diamanten) und Bargeld, ferner Kupfer- und Zinngeschirr und einem Bettgewand wird noch eine Menge von Wein aufgezählt, an den Schmelzer in der Eigenschaft als Weingutsherr ziemlich viel besaß (Mödlinger, Klosterneuburger, Nußdorfer, Petersdorfer, Grinzinger usw.). Die Summe seines ganzen Vermögens hatte die für einen Musiker gewiß nicht unbedeutende Höhe von 10.650 fl. 44 kr., worin das Vermögen laut „Praagerischen Inventar" enthalten war. Demnach scheint in Prag über die sich dort befindende Erbschaftsmasse eine eigene Abhandlung stattgefunden zu haben.

Über das Wesen Schmelzers als Mensch sind wir durch eine Anzahl von in Kremsier erhaltenen Briefen unterrichtet, die er an den Fürstbischof Liechtenstein und dessen Kammerherrn Sartorius, ferner durch solche, die der Wiener Generalquartiermeister Wenzel Cunibert von Wenzelsberg an den Fürstbischof geschrieben hatte und die zum Teil seine Person behandeln, unterrichtet. Sie sind hier im „Anhang" sowohl wegen ihres musikgeschlechtlichen als kulturhistorischen Interesses wiedergegeben. Nach einigen Stellen dieser Briefe, müssen wir uns Schmelzer als einen im Anfang verschlossenen, bei näherem Verkehr aber freimütigen, mitunter auch etwas redseligen typischen Wiener vorstellen, der den Freuden der Welt, besonders den kulinarischen Genüssen nicht abgeneigt war. Als gegenüber dem Adel liebedienerisch wird man ihn sicherlich nicht bezeichnen können. Bevor Wenzelsberg die vom Fürstbischof so sehnlich gewünschten Ballette erhält, vergeht eine geraume Zeit. Wenzelsberg lädt Schmelzer zum Mittagessen ein, um ihm die berühmten, dem Bischof besonders am Herzen liegenden „Animalien" zu entlocken; er weiß aber immer wieder Auswege, um sie Wenzelsberg vorzuenthalten und es ist besonders unterhaltsam zu lesen, wie Schmelzer dem guten Wenzelsberg weiß machen will, daß in dem Stück die Tierstimmen nicht notiert sind, sondern bei jeder Aufführung immer erst improvisiert werden müssen.

Daß es Schmelzer an äußern Anerkennungen während seiner gesamten Tätigkeit nicht gefehlt hat, ist gewiß. Zu seinem Ansehen trugen nicht wenig die Operntextbücher bei, in denen er zumeist, besonders in späterer Zeit, als Ballettkomponist besonders erwähnt wurde. Die Textbücher erschienen zur Bequemlichkeit des adeligen Publikums meist auch in deutscher, zu Lebzeiten der Kaiserin Margerita auch in spanischer Übersetzung, und der Kaiser versäumte keine Gelegenheit, sie seinen Kurieren zur Übergabe an seine Gesandten ins Ausland mitzugeben, wie

1) Der berühmte Verteidiger Wiens gegen die Türken im Jahre 1683.
2) Die Medicäerin.



dies aus den Briefen Leopolds an seinen Madrider Botschafter bezeugt ist. Dabei leitete den Kaiser natürlich auch der Gedanke, dem spanischen, vor allem aber dem französischen Hofe zu zeigen, daß die Oper in Wien an künstlerischer Höhe und äußerer Pracht von keiner anderen in Europa übertroffen werde. So wurde Schmelzers Name, nachdem er zum erstenmal mit der Beilage zum Diarium Europäum von 1667 in weitere Kreise gedrungen war, durch fast jedes neue Textbuch immer bekannter. Im Anfang seiner Ballettätigkeit wurde er im Textbuch nie besonders erwähnt. Während die italienischen Originaltextbücher ihre Lobpreisungen hauptsächlich den Italienern, vor allem dem Komponisten, dem Ballettmeister und dem Architekten zukommen lassen[1]), halten die deutschen Übersetzer auch mit dem Lobe Schmelzers nicht zurück. In der Vorrede des Übersetzers zu Draghis 1677 aufgeführten „Hercole acquistatore" heißt es: „Die Music zu den Däntzen erhelte auss jenem Bogen, welchen ich nicht mehr wundersamb nennen darff, weilen er allbereit auff seiner allerkunstreichesten Geigen den Welt Wundern selbsten verwunderlich worden. Hätte ihn ich nicht Ursach zu nennen, weil Du Dir ohne diss wohl einbilden kannst, dass ich hiedurch keinen andern als der Kays. May. angesetzten Capellmaistern [2]) Herr Johann Heinrich Schmelzer verstehe." In der deutschen Übersetzung zu Draghis „La conquista dell' vello d'oro" (1678) heißt es in dem entsetzlichen Deutsch des Hofpoeten Joh. Albrecht Rudolph: „... ob welche sodann neben denen so umb den Guldenen Fluss geschiffet auch andere von des Kays. angesetzten Capellmeisters Herrn Johann Heinrich Schmelzers niemallen zu genügen vornehmlicher Süssigeeit ermundert herrliche Freuden Däntz, dargestellet worden ..." Das deutsche Textbuch zu Draghis „Il ratto delle Sabine" (1674) sagt: „Herr Johann Heinrich Schmelzer aber Khays. angesetzter Capellmaister, der schon vormals dem Orfeus zu Truts mit der Annehmlichkeit seines Bogens unbehaffte Wesenheiten belebet, hat hierinnen sogar Macht gehabt, die unsichtbaren Geister auss der Unter-Welt, die Hauss Gottheiten auss dem Himmel und die flüchtigen Stunden auss dem nie harrenden Zeiten-Lauff der Trittkunst gehorsam zu machen."

Es erübrigt noch über die Beziehungen Schmelzers zu Schülern und Zeitgenossen einige Worte zu sprechen: Außer von seinen Söhnen, deren Lehrer er war, wissen wir nichts Bestimmtes über eine etwaige Lehrtätigkeit Schmelzers. Die H. Z. A. R. nennen allerdings im Jahre 1659/60 den Namen eines Scholaren, und zwar Michael Ruech, der von 1664 bis 1711 Violinist der Hofkapelle war und 1715 im Alter von 88 Jahren starb. Er war demnach mit 31 Jahren noch Scholar bei Schmelzer. Nach einem persönlichen Bericht Heinrich Aschenbrenners, des späteren Zeisschen Kapellmeister, an Walther war jener in den Jahren 1676 und 1678 in Wien Schüler bei dem damaligen „Direttore der Instrumentalmusik" Anton Andreas Schmelzer. Wenn an dem Bericht überhaupt etwas Wahres ist, so wird es sich zweifellos um Johann Heinrich gehandelt haben, da Walther an anderer Stelle diesen auf Grund der Mitteilung Aschenbrenners als Direktor der Instrumentalmusik bezeichnet. Ob Biber persönlicher Schüler Schmelzers war, war im Verlaufe meiner Forschungen nicht zu eruieren. In einem Briefe an den Fürstbischof gibt Schmelzer zwar seinen Unmut über die Undankbarkeit Bibers, der bei Nacht und Nebel den bischöflichen Hof verläßt, Ausdruck; ob die beiden Musiker miteinander persönlich und unmittelbar bekannt waren, ist dokumentarisch nicht erwiesen, dagegen ist sicher, daß sie in brieflicher Korrespondenz miteinander standen. Schmelzer erwähnt dem Fürstbischof gegenüber in einem Briefe, daß ihn Biber ersucht hätte, einen Violinisten und Lautenisten nach Kremsier zu senden. Auch Beziehungen Schmelzers zu Joh. Jos. Fux waren exakt nicht nachzuweisen. Köchel schließt bekanntlich aus dem Umstand, daß Andreas Anton Schmelzer als Zeuge bei der Vermählung Fuxens im Jahre 1696 fungiert auf ein Scholarenverhältnis zwischen Fux und Joh. Heinr. Schmelzer. Ein Scholarenstipendium bezog Schmelzer jedenfalls für Fux nicht. Man muß auch bedenken, daß die Scholaren nach Beendigung ihrer Lehrzeit in der Regel sofort in die Hofkapelle aufgenommen wurden, wogegen die erste Anstellung Fux' die Organistenstelle bei den Schotten war.

Über die persönlichen Beziehungen Schmelzers zu Kollegen aus der Hofkapelle wissen wir außer seinem schon erwähnten Verhältnis zu dem Violinisten Heinrich, daß ihn Sances in seinem Testament zusammen mit dem Arzt Dr. Carlo Festa, seinem eigenen Schwiegersohn, zum Vormund seiner Kinder bestimmte.[3]) Von einigen sonstigen Beziehungen Schmelzers weiß noch Mattheson in seiner „Ehrenpforte" zu erzählen. So berichtet er im Artikel „Kerl", Seite 136:

„Als nun Kaiser Leopold 1658 zu Frankfurt am Mayn gekrönt werden sollte, begab sich unser Kerl dahin, und gewann die Freundschafft des Kais. Vice Kapellmeisters Joh. Heinr. Schmelzer, der ihn seinem Herrn in allen Gnaden empfahl und Seine Mayestät dermassen begierig machte, Kerl zu hören ...".

---

[1]) Doch schreibt zum Beispiel das italienische Textbuch zu „Il fuoco eterno custodito dalle Vestali" (1674) ohne Nennung Schmelzers: „L'Arie per li Balletti furono spirituose, nobili et armoniose al sommo grado della perfettione che possa dare un Insigne Virtu."

[2]) In allen hier genannten deutschen Textbüchern wird Schmelzer immer als Kapellmeister bezeichnet, obwohl er diese Stelle noch nicht bekleidete.

[3]) Das Testament ist vom 30. Juni 1676 datiert. Als Zeugen waren noch erbeten. Burkhart Kugler, Filippo Vismari, Giulio Donati und Ben. Riccioni.

im Artikel „Gabriel Schütz" (Seite 322) heißt es:

„Im besagten 1666. Jahre erhielt er abermahl einen ordentlichen Beruf nach Stuttgart; und als er bald darauf in Regensburg vor dem Kaiser Leopold unter andern Virtuosen mit N. Hofmann dem berühmten Violinisten zu Weisenfels und Paul Heinlim, dem Nürnberger Direktor der Musik, sich hören ließ, geruheten Ihro Kayserl. May. durch dero Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer, ihm gar dero Dienste allergnädigst anbieten zu lassen ...",

im Artikel „Theile" (Seite 370):

„Und endlig verdient hir die Begebenheit mit dem Kaiserlichen Hofe einen Platz, da es in des Theilen Handschrifft so lautet: Er, Theile, hat etliche Jahre herdurch, bey des Vicecapellmeisters Joh. Heinrich Schmeltzers Lebzeiten in Wien, Sonaten mit 4 und 5 Stimmen, alle Leipziger Messen über schicken müssen, wofür er manche Ergetzlichkeit genossen, und schreibet gedachter Schmelzer aus Wien wie folget: Anlangend die übergeschickten Sonaten, sind solche fast schon alle bey Ihro Kaiserliche Mayestät unter der Tafel produciret worden, und versichre meinen Herrn, dass es Ihro Mayestät mit absonderlichem Contento angehöret haben; zumahlen Ihro Mayestät den Contrapunct gar wohl verstehen und die wohlfugierten Sonaten sehr aestimieren."

Noch wären ein paar Worte von dem äußeren Aussehen Schmelzers zu sagen. Die Nürnberger Stadtbibliothek bewahrt ein Schabblatt von der Hand Joh. Gabriel Majers, welches das Brustbild Schmelzers en face im vollen Mannesalter, in der Tracht seiner Zeit, mit der kaiserlichen goldenen Kette um den Hals, zeigt. Das gescheitelte, zu beiden Seiten herabwallende Haar umrahmt ein ernstes Antlitz mit ausgeprägten männlichen Zügen, die ein leicht sarkastisches Lächeln haben. Die kräftige Nase, der etwas derb sinnliche Mund und der brünette Mittelmeertypus bezeugen die österreichische, liederfrohe Muse Schmelzers. Das Schabblatt trägt in etwas korrumpierten Latein folgende Distychen:

„Qui divum mentis qui sacras Caesaris aures tentat et Orpheia maximums arte tentet hoc etsiam quod in are vides tenet ore tuentum mirificeque simul nec tota capta movet, Invidia Gallique Italique et natio quavis extera laetitia tu bone Teuto fermis."

Die Gattin Schmelzers überlebte ihren Mann um 17 Jahre. Ihr Testament, das am 22. März 1696 ausgestellt ist, ist am 16. April 1697 publiziert. Zweifellos ist Anna Johanna kurz vorher gestorben. Im Testament bestimmte sie, daß sie am Friedhof zu St. Stephan begraben werden solle, „dass zu Troest ihrer armben Seelle 60 Heyl. Messen gebettet werden sollen". Den vier Armenhäusern von Wien vermacht sie 6 fl. Ihrem Sohn Peter Clemens legierte sie „zu Einer Gedechtnus Eine Silberne In und auswendig Verguldete halb Kandl zum Voraus". Sodann verschaffte sie ihren „drey leiblichen Kindern Peter Clement, Polixena Rosina und Franz Heinrich zu Ihrer Muetterlichen Legitima Jedem 100 fl., welche Ihnen von dem Jenigen Kindestheil, so mir Vermög abthellung ab dato 16. März 1681 von meines Villgeliebten Eheherrn Johann Heinrich Ihro Kay. May. gewesten Capellmeister Verlassenschaft zu erkhendt, welches theils in Naturalibus Theils in paaren gelt besteht und ich meinen Herrn Stieff Sohn Andre Anton Schmelzer von Ehrenrueff Ihro Kays. May. Cammer Musico ohne Interesse bey disen schweren und gefährlichen Kriegszeiten zu Einem Noth Pfennig in Händen aufzubehalten und gelassen Bezallt werden sollen". Merkwürdig ist aber, daß sie zum Universalerben nicht ihren ältesten Sohn Clemens, sondern ihre Tochter Polixena Rosina einsetzte. Als Testamentszeugen fungierten Andreas Anton Schmelzer, Johann Casper Würgler, Mathias Mittermayer von Waffenberg und Philipp Küstner.

Von den Kindern Schmelzers wäre in erster Linie das Leben seines erstgeborenen Sohnes Andreas Anton[1]) zu verfolgen: Am 26. November 1653 geboren, war er seit 1671 Mitglied der Hofkapelle. Er gründete 1678 einen eigenen Hausstand und verheiratete sich mit der Wiener Bürgerstochter Katharina Barbara Heinrichssohn. Wie dies unter Hofbediensteten üblich, suchte er bei dieser Gelegenheit „umb ein praesent zur Hochzeit" an, das ihm in der Höhe von 100 fl. bewilligt wurde.[2]) Nach dem Tode seines Vaters übernahm Andreas die offizielle Ballettkomposition. Nach dem von ihm angelegten handschriftlichen Sammelband begann seine Kompositionstätigkeit wahrscheinlich gleich nach dem Tode seines Vaters; in der allerersten Zeit dürften noch die von Johann Heinrich selbst komponierten Ballette aufgeführt worden sein.[3]) Die Übernahme der Ballettkomposition hatte übrigens auch eine Gehaltsaufbesserung zur Folge, die folgendes Gesuch, das in Linz am 27. Februar 1681 erledigt ist, zeigt.

„Andreas Antonius Schmelzer hat nun auch die composition der ballet-arien übernohmen und weilen Er geringere besoldung alss andre seinesgleichen hat, bitt er eine Verbesserung von

---

[1]) Wellesz, „Die Ballettsuiten" usw. führt ständig seinen Namen falsch an, indem er ihn Anton Andreas nennt.

[2]) Als Ausgabe in den H. Z. A. R. ausgewiesen.

[3]) Das Textbuch von „La Chimera" von Draghi (1682) nennt J. H. Schmelzer ausdrücklich als Ballettkomponisten („del già Sire Giov. Henrico Smelzer fu Metro di Capella di S. M. C."). Das Textbuch zählt drei Ballette auf: 1. Di Pescivencoli. 2. Di Astrologi e Donne Venditrici d'Erbe, 3. Di Vecchi e d'Astrologi, während der Cod. 16.588, in dem nur Ballette von Andreas aufgenommen sind, ein Balletto 1 mo (di Pescivendoli), die Partitur aber nur die Baßstimme der Tänze von Andreas Schmelzer enthält. Wahrscheinlich ist daher das erste Ballett von Andreas, die beiden anderen verloren gegangenen waren von Johann Heinrich. Demnach Weilen Nr. 223 richtig zu stellen.

monatlichen 20 Thaler. Res.: Nachdem dem Suppl. nun die instrumental compositiones aufgetragen worden und er sonsten geringere besoldung den andere seinesgleichen bisshero gehabt, alsso haben Ihre Kays. May. gndst. verwilliget, dass ihm vor diessmahl seine Underhaltung mit monatlichen zehen Thalern sole verbessert werden, welches der Hof Controlor also einzurichten hat."

Die Tätigkeit Andreas' war nun eine ganz ähnliche wie seinerzeit die seines Vaters. Es geht dies unter anderem aus einem am 12. April 1682 erledigten Gesuch hervor, in welchem er um eine Verbesserung von „Monatlichen 10 Rth. ersucht" und die ihm in Hinblick darauf, „dass Suppl. ein gar fleissiger Diener und viele extraordinary mühe hat", zugesagt wurde.

In der Komposition der Ballette wurde Andreas bereits 1693 von Johann Josef Hoffer abgelöst. In einem später zu erwähnenden Gesuche Hoffers wird als Grund hiefür die Unpäßlichkeit Schmelzers bezeichnet.

Andreas Schmelzers Ehe blieb kinderlos, wenigstens waren Kinder zur Zeit seines Todes nicht vorhanden; dafür hatte er für seine Halbgeschwister zu sorgen, von denen vor allem die Erziehung Peter Clemens' zu beaufsichtigen war. In dessen Bildungsgang gewährt uns ein Gesuch des Andreas an den Kaiser einen Einblick, dessen Erledigung in Ebersdorf am 18. September 1600 erfolgte. „Es bittet der Musicus Andreas Antonius Schmelzer Euer Kays. Mayest. geruehen seinen Brueder Pietro Clemente Schmelzer zu seinen ohne diss habenden monatlichen zehen Thallern pension anoch andere zehen Thaller zuzusetzen, vorgebend, dass er auf der Violin schon einen guetten anfang habe und nach absolvirter Rhetoricam entschlossen sei, sich völlig der Music zu applicieren und sich auch allbereith zu Augspurg wie auch allhier bey der Music gebrauchen lassen." Bericht: „Der Capellmaister berichtet hierauf, dass des Supplicanten Brueder anitzo Monathlich zehen Thl. pension habe, also dass Euer Kays. Maiest. wan Sie ihm dass monath mit zwanzig Thl. begnaden möchten nicht mehr als zehen Thl. zuwachsen würden, vermeint also dass ein solches des Supplicanten Vatter und sein eigener langwüriger Dienst meritieren. Res. Caes.: Kan wohl verwilligt werden."

Andreas Schmelzer starb 1701. Das Totenprotokoll von St. Stephan meldet: „Schmelzer von Ehrenrueff, Andreas Anton, Kais. Hof- und Kammermusicus im Hofgürtlerhaus am Graben, 48 Jahre alt am 13. Oct. 1701 an Stein und Galle." Sein Testament, das bereits am 12. März 1688 ausgestellt ist, wurde noch am Tage seines Todes eröffnet. Nach demselben soll sein Leichnam „zu denen Herrn Canonicis bei St. Dorothea in die Heinrichssohnische Gruft christlich katholischen Glaubens nach conduciert und begraben werden."[1]) Nach seinem Tod sind 400 Messen zu lesen; er verschafft den vier Armenhäusern von Wien je 10 fl., für die Armen überhaupt 200 fl. Seinen „derzeit ungevogten 3 Geschwistern als Peter Clement, Franz Heinrich und Polixena Rosina" vermacht er „sein Haus und Waschhaus vor dem Kärntnertor, an der Wien gelegen, der schwarze Beer genannt". Von dem Ertrag dieses Hauses sind jedoch die Begräbniskosten zu begleichen, Seinem geistlichen Bruder Eusebius sind, so lange er lebt, 20 fl., ebensoviel seiner geistlichen Schwester Jungfrau Eleonora in Eisenstadt zu freier Disposition zur Verfügung zu stellen. Seinen beiden Brüdern Peter Clement und Franz Heinrich vermacht er „alle Musicalien samt allen kleinen und grossen Geigen und Instrumenten, wie auch die Jenigen drey Geigen, so bey Hoff in dem Kay. Geigen Trügl sich befindten, darunter zwey Gremoneser undt eine Teutsche Geigen, welche drey Geigen ich nacher Hoff vor mich zu gebrauchen geben, undt nit in die kay. instrument Cammer gehörig seindt". Seinem älteren Bruder vermacht er seinen „Petschier Ring und zwey diamantene hemmet Knöpfel in Goldt besset". Unter den ferner Bedachten befindet sich eine Frau „Maimb Rosalia Glückin", der er zum Andenken 300 fl. vermacht, sein Schwager Mathias Mittermayer von Waffenberg[2]), dem er „eine zierlich getriebene vergoldete Schale, so 5 Mark wägt", legiert, ferner sein gewesener Scholar Johann Franck[3]), dem er „150 fl. samt einer guten 4 seitigen Geigen zu einer Gedächtnus" verschaffte, und schließlich Dr. Philipp Kistner einer seiner Testamentszeugen. Zur Universalerbin setzt Schmelzer seine Gattin ein, der alles, was über die Legate verbleibt, zufällt, so alle Mobilien, Wein, seine Bilder, ein Haus in der Singerstraße. Als Testamentszeugen fungieren außer den bereits genannten Mittermayer und Doktor Kistner, Dr. Nikolaus Hoche und Dr. Johann Christian Kirchstettner, ferner der Passauer Notar Joh. Kasp. Bügler. Jeder Testamentszeuge erhält für seine Bemühung „ein guetes Stückl Original Mallereyen per 50 Thaler werth".

Wie aus dem Testament Andreas Schmelzers hervorgeht, war er ein begüteter Mann; das Vermögen, zu dem Johann Heinrich den Grundstock gelegt hatte, hatte er durch die Heirat mit der wohlhabenden Bürgerstochter Heinrichssohn vermehrt. Nichtsdestoweniger nahm die Witwe Schmelzers nach dem Tode ihres Gatten eine Gnadenpension aus der kaiserlichen Kassa in Anspruch; mit Entschließung vom 1. November 1702 erhielt sie 300 fl. jährlich mit der Motivierung,

[1]) Dies spricht dafür, daß Joh. Heinr. Schmelzer in Prag bestattet ist.

[2]) Verwandter seiner Gattin.

[3]) Er ist der einzige nachweisbare Schüler (Scholar) Andreas'. Sein Aufnahmsgesuch lautet: „Franz Franckh, Hoff und Feldtrompeter bittet seinen Sohn für einen Scholaren bei dem jungen Schmelzer aufzunehmen." — „Res. Nachdeme nöthig, jemanden auf dem violin abzurichten, verwilligen Ihro Khays. May. dass des Suppl. Sohn den Jungen Schmeltzer Andreae Antonio zu einem Scholaren gegeben wird (22. August 1678).



„dass der Supplicantin Schwäher, Vatter und ihres Mannes sselig Dienste und merita extraordinaria seyn" Johanna Barbara genoß diese Pension bis 1706. Man scheint sich beim Obersthofmeisteramt darüber aufgehalten zu haben, daß sie als wohlhabende Frau eine Gnadenpension genoß. Das Protokoll berichtet vom 20. Mai 1706. „Johanna Barbara Schmelzerin des Musici Wittib geniesst ab anno 1702 300 fl. so aufzuheben waren, indem sie Wittib gar guete Mittlen hat, dass sie ohne dieser Beyhilf wol leben Kann." (Res. Placet.)

Es wären noch einige Worte über den bereits erwähnten Peter Clemens zu sagen. Seine Aufnahme in die Hofkapelle erfolgte laut Erledigung seines Gesuches am 12. August 1692, und zwar wurde er für den Violinisten Ferdinand Bayer aufgenommen, der, weil „er mit seinem Gehalt nicht auskommen konnte, auf sein eigenes Ersuchen entlassen wurde".[1]) Auf eine Erhöhung seiner Entlohnung, die er als Scholar hatte (20 Taler), verzichtet Peter Clemens, unter welcher Bedingung seine Aufnahme in die Hofkapelle stattfand. Erst 1696 sucht er um eine Verbesserung von 10 Taler monatlich an, wozu der Kapellmeister „in Ansehung seines Vatters merita anrathet". Aber in einem Generalgutachten, das sich auch auf die Musiker Fontana, Angermeyer, Maselli und Salchi bezog, wird einer Erhöhung der Besoldung nicht zugestimmt, weil einige der angeführten Musiker „absonderliche Verrichtung haben, auch in ihrer virtu nicht also excellieren". Auf dieses vom 13. September 1696 datierte Gutachten erfloß keine Entschließung. Es liegt noch ein Gesuch Clemens' vor, das er nach dem Tode seiner Mutter einbrachte und in welchem er bat, es möge ihm „dero gehabte pension von 10 Thalern monatl. bewilligt werden". Dieses Gesuch wurde am 1. Mai 1698 günstig erledigt. Weitere Gesuche Peter Clemens' sind nicht vorhanden. Köchel bringt in den Gutachten Fuxens über Mitglieder der Hofkapelle seinen Namen ein einzigesmal und zwar mit dem Datum 29. Dezember 1729: Unter den unvermögenden Violinisten, „so gar nicht dienen können", befindet sich neben Nicola Matteis, Johann Franck, dem Scholar Andreas Anton Schmelzers und Josef Hofer (recte Johann Jacob Hoffer) auch Peter Clemens mit der Bemerkung: „Wegen stropirten Finger." Nach Köchel wurde er am 30. Juni 1740 pensioniert und starb am 20. September 1746 im Alter von 74 Jahren.

Nachfolgend gebe ich die Bibliographie der Joh. Heinr. Schmelzerschen Ballettsuiten, die sich im St. Mauritzius Archiv in Kremsier erhalten haben und die Schmelzer an den Fürstbischof Liechtenstein übersandt hatte. Diese zum Teil freien, zum Teil Ballettsuiten, sind auf die Jahre 1666 bis 1680 verteilt. Der Wiener Cod. 16.583, der die Ballettsuiten Schmelzers von 1665 bis 1672 enthält, wurde bereits bibliographisch von Wellesz behandelt. Auf diese Suiten ist hier nur insoweit Rücksicht genommen, als sie Konkordanzen zu den Kremsierer Stimmen sind. Der Vorteil der Kremsierer Faszikel gegenüber dem Wiener Kodex ist, wie bereits erwähnt, der, daß die Kremsierer Faszikel voll ausinstrumentierte Stimmen haben, während der Wiener Kodex nur in zweistimmigem Particell notiert ist.

Bei der Feststellung der Opern, zu denen die einzelnen Ballettsuiten gehören, genügte nicht die Zuhilfenahme des Weilenschen Verzeichnisses, sondern es mußten die einzelnen Textbücher selbst auf ihre Ballette untersucht werden. So ergab sich zum Beispiel, daß das „Pauren Ballett" (20. April 1665) zu Bertalis „L'Alcindo" gehört (W. 2 und 3); das „Balletto der Capritiosi" (4. März 1666) gehört zu Draghis „La Mascherata per musica" (W. 4 bis 6) usw. Das „Balletto del Mare" (22. Dezember 1669) gehört nicht „vermutlich" zu „Benche vinto vince amor", sondern bestimmt, weil das Textbuch ein „Balletto di Nereidi e Trittoni, di Gobbi und die Zoppi e Stropiati" aufzählt. Dieses Verfahren war bei den Kremsierer Faszikeln um so notwendiger, weil dieselben oft nur die Namen der betreffenden Ballette anführten, nicht aber das Datum der Aufführung und sich daher keine Anhaltspunkte nach dem Weilenschen Verzeichnis ergaben. Die Aufzählungen erfolgen chronologisch; am Schluß kommen die nicht datierten Ballette.

Die Stimmen sind ursprünglich in Faszikel geordnet gewesen und tragen alte Signaturen, die aber bibliographisch vollständig wertlos ist, weshalb sie hier unberücksichtigt bleiben.

1. A r i a e à 4 d e l S i g n o r S c h m ö l t z e r. Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Baß.

Courante, Allemanda, Aria, Gigue, Gavotta, Retirada.

W. 9: „Balletto beider princessinen ist gedanzt worden den 18. Nov. 1666." Im Wiener Cod. heißt die Allemande Balletto und die Aria Borea. Die Tänze gehören zu P. A. Zianis „L'Elice per musica introduzione ad un regio balletto".

2. B a l l e t t i F r a n c e s i a. J. H. S c h m e l t z e r 1669. Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Cembalo.

Allemanda, Aria, Courante, Margarita (mit 2 Clarini), Sarabanda, Retirada.

W. 7: „Ballett zu dem geburtsdag ihro May. der Kayserlichen Braudt ist gedanzt worden den 12. Juli 1666."

Die Tänze gehören zu Cestis „Nettuno e Flora festigianti". Weilen (Das Theater usw. Seite 50) und Wellesz zitieren die Stelle eines Briefes Leopolds an Pötting, in welchem ersterer über die Aufführung schreibt: „dann am 12. dieses haben wir den Geburdtstag meiner Gespons solenissime celebrirt mit einer Comedi Galla und ein Ballet, welchen Prinz Karl von Lothringen sambt etlichen meiner Kämmerer gedanzt hat ..". Weilen vermutet, daß dieses Ballett Schmelzers

[1]) Er erhielt 100 Taler Abfertigung und eine Medaille.

„Concorso dell Allegrezza universale" gewesen ist, was aber bei Vergleichung der Textbücher des „Nettuno" und „Concorso", bei welch letzterem übrigens Schmelzer als Komponist (Weilen, Seite 62) nicht genannt ist, hinfällig wird. Die Ballettanmerkung im „Nettuno" lautet: „Zu Beystimmung dessen Neptun, Flora und Hymeneuss vornehmlich diesen Tag preisen, als an deme Selbige geboren worden, und hierauff die Gottheiten des Meers und der Gärten zu schuldigster Verehrung dieser der Gärten und des Meers Ober-irdischen Sonne herbeyruffen, wechen dann nach Ihr Durchl. Hertzog Carl von Lotringen, Graff Adam Wilhelm von Prandiss, Graff Michal Wentzl Frantz von Althann, Graff Christoph Hanns von Althann, Graff Adam von Waltstein, Graff Ferdinand Emerich von Kollonitz, Herr Carl Frantz von Scherffenberg, Graff Hanns Rudolph Marzin. Graff Georg Sigmund Katzianer, Graff Heinrich Frantz von Mannsfeld, Graff Hanns Carl Palfy und Herr Maximilian Ludwig Breiner zur Gestaltung berühmter Gottheiten des Meers und der Gärten hervorkommen, disen Glorwürdigsten Geburtstag Ihrer Mayestät der Vermähelten Kaiserlichen Braut, mit ansehentlichen Kunst- und Lusttantz-Freuden bahr zu begehen." Dagegen besteht der „Concorso" aus dreizehn Tänzen, in denen verschiedene Personen und Personengruppen der kaiserlichen Braut ihre Huldigung darbringen.

3. Ballettmusik zu Cestis „Il pomo d'oro". In Kremsier erhalten: Balletto 2do, Balletto 3. (Violino 1mo [Violinschl.], Violino 2do [Disk.], Violetta [Alt], Baß [fehlt und muß daher nach Cod. 16.583 ergänzt werden].)

II. Courente, Allemande, Aria Viennensa, Allemande ut supra, Gigue, Retirada.

III. Gran ballo, Aria, Branle di Morsetti, Sarabande per la terra, Balletto per il mare, Trezza. Aria Viennense, Gigue per la Retirada. In W. ist das hier als Balletto 2do benannte Ballett als „Erster Ballett" bezeichnet, demnach fehlt, wenn man den Cod. 16.583 vor den Kremsierer Handschriften schon wegen seiner Geschlossenheit eine Vorzugsstellung einräumen will, das zweite Ballett. Im italienischen Textbuch sind die Schlußballette als „Di spiritelli in Aria", „di Cavalieri in Terra" und „Di Serene e Tritoni in mare" bezeichnet, während sie in W. folgende Namen tragen: „Arien von der grossen Opera zu den Geburtsdag Ihro Mey. der Regierenden Kayserin vom 12. July 1668, Erster Ballett, Anderter Ballett zu den picken und Dritter Ballett". Das erste Ballett bezieht sich auf den Schluß des ersten Aktes, da Paris im Liebesgarten der Venus durch das Bild Helenas entbrannt, der Aphrodite den Preis gibt, die „ob diesem Urteil Siegprangent die bey sich habenden Vorbildungen der Schönheiten zur Mitbelustigung und gleichen Freuden anmuthet, welche dann zusamt denen Liebes Götterlen einen Lustbaren Tanz erheben". Das zweite Ballett bezieht sich auf die 13. Szene des zweiten Aktes, in der „2 Schutzführer jeder mit einer Rheyen nach Gebrauch der Amazonen bewaffneter streitbaren Jungfrauen" („picken") die Vortrefflichkeit des tritonischen „Pfützen Sees" gegenüber dem Meere aus dem die unkeusche Venus geboren ward, betont und den bevorstehenden Geburtstag der Göttin Pallas (Margarita) „in einem Kunstbahren Lusttanzz" feiert. Das dritte Ballett bezieht sich auf die Apotheose des letzten Aktes.

4. Ariae a4 von Schmölzer. (Violino 1mo, 2 Violen [Disk., Alt], Bassus.) Sinfonia, Aria des Imitanten[1]) (Besetzung die vorige samt einer zweiten Violine und einem Baß), Pastötten, Erlicino, Capritiosa. Konkordanz zu W. 27: „Der Cavalieri Ballett ist gehalten worden den 12. Februar 1668." Die Tänze sind dieselben wie in Kr., doch tragen sie die Namen: „Simphonia zu den laternen, Aria in Canone vor den Imitanten, Balletto zu den pasteten, Erlicini, Aria da l'Erlicini." Erlicino ist außerdem in der „Serenata con altre Arie" verwendet.

5. Arien à 4 von H. Schmeltzer komp. Violino Imo (Violinschl.), Violino IIdo (Disk.), Viola (Alt), Cembalo:

Aria, Ciaccona, Balletto, Trezza, Battiglione, Balletto, Trezza.

W. 38—40. „Ballette zu den geburtsdag Ihro May. der Khönigin in Spanien." Hier verteilen sich die Tänze folgendermassen: Balletto 1mo (Aria, Ciaccona), Balletto 2do (Trezza), Balletto 3tio (Battaglione, Balletto, Trezza). Es sind die Balletteinlagen zu Calderons „Dario todo y no dar nada", das auf Veranlassung des spanischen Botschafters am 22. Dezember 1668 gegeben wurde. Das Th. E. berichtet: „Am 12. (22.) Dezember ward bey Hofe der Königin von Spanien Geburtstag feyerlich von den Damen und Cavallieren mit kostbar angethanen Kleidungen nebenst einer von dem Spanischen Botschaffter in Spanischer Sprache gehaltenen Comödie begangen."

6. Ballettmusik zu Sances' „Aristomene Messenio": Balletto Imo di Mostri delle Statue, Balletto IIdo di Spiriti allegri, Balletto IIItio delle Muse. 2 Violinen (Viol., Disk.), Violetta (Alt), Violone e Cembalo (Balletto IIItio nur Basso).

I. Intrada, Gavotte, Ciaccona, Aria,

II. Intrada, Aria Ima, Aria IIda,

III. Intrada, Courente, Canario, Trezza.

[1]) Die „Aria des Imitanten" ist gekennzeichnet durch einen strengen Kanon(-Einklang) im Abstand eines Taktes zwischen erster und zweiter Violine. Die zweite Violine ist jedoch nicht ausgeschrieben, sie notiert nur den Auftakt, trägt aber die Bemerkung: „dass 2 Violin hat eben diese Aria ut supra aber muss soviel pausieren". Die beiden Violinstimmen haben je einen eigenen Baß („Bassus des 1. Imitanten und Bassus des 2. Imitanten"), die aber nur bei den Einsätzen divergieren.



W. 66, 67, 68 (Drey Ballett zu den Geburtsdag Ihro Mayst. der Khönigin aus Hispanien den 22. Decembris Anno 1670.) — Ballettanmerkungen des deutschen Textbuches:

Tantz I. Der Höllen-Geister, welche von denen Fuessstellen deren Bildnüssen[1]) dess Tempels herauss kommen.

II. Der beglückten Geister, auss denen Elisier Feldern.

III. Der Kunstgöttinen.

7. Balletti zu dem geburtsdag Iro May. der Regierenden Kaiserin den 12. Juli 1670. Hat in sich 2 choros, choro Imo hat 5 Geigen obligiert, choro 2do hat 1 Clarin, 3 Tromboni und 1 Fagott; kennen retlich aussgelassen werden, die Clarini sollen ihr zwey Alternativ blassen, einen werns zu schwer. J. H. Schmeltzer 1670. Choro I mo: 2 Violinen (Violin, Disk.), 2 Violetten (Alt, Tenor), Violone, Choro II do: 2 Clarini, 1 Alt- 2 Tenor-Tromboni, Fagott Cembalo.

Intrada, Balletto, Borea, Sarabanda.

Ballette zu Draghis „Ifide graca". Das Textbuch notiert folgende „Balli":

1. (Nach dem ersten Akt): „In forma di Giuochi d'Armi. (Seguono giochi d'Armi in forma di Ballo. Assistono a vedere il Re, la Regina et Iphide saliti sopra una Loggia.)

2. (Nach dem zweiten Akt): „Di Figure rappresentanti la Fama (sostentata dalle Virtu con il Giubilo et il Piacere, che ballano. Segue un ballo di due, famosi per la singolarita del ballare che figurano il Giubilo et il Piacere.)

3. (Nach dem dritten Akt): „Di Deita seguaci di Lucina con faci accese in mano." (Introd. ad un balletto di Deita seguaci di Lucina per la Licenza . . . Segue il Ballo d'Allegrezza delle Deita seguaci di Lucine von intermezzo di Trombe.) Demnach fehlt in W. das dritte, in Kr. das erste und dritte Ballett.

Das Th. E. berichtet: „Gleichenfalls ist am 2, 12. Julii (1670) Ihr May. der regierenden Kayserin Geburtstag, an welchem sie das neunzehende Jahr erfüllet, von den Cavallieren und Damen zu Hofe sehr prächtig begangen und folgends mit einer kurtzweiligen Comoedie beschlossen worden, wie dann deroselben habende neue Leibs Frucht Ihrer Kays. May. und dem gantzen Hofe grosse Freude verursachet."

8. „Balletto di Paggi": 2 Violinen (Violin, Disk.), Violetta (Alt), Basso.

Borea, Balletto, Gigue, Traconari. W. 71 aus: „Drey Ballett zu der Khayserlichen opera in der Ritter Stuben im fasching Anno 1671"; Balletto 1 mo di Matti, Balletto 2 do di Paggi, Balletto 3 tio di Sattiti. Gehört zu Draghis „L'avidita di Mida". (Nicht Belisar, vgl. Wellesz.) Vgl. Nr. 14.

9. „Balletto di Donne Veggie, di pufoni di alchimisti": 2 Violinen, (Violine, Disk.), 2 Violetten (Alt, Tenor), Basso.

Balletto di Donne Veggie: Intrada, Aria, Borea. di pufoni: Aria 1ma, Aria 2da, Gigue. di alchimisti: Intrada, Aria di Laboranti, Retirada.

Diese 3 Ballette entstammen zwei verschiedenen Zusammenhängen. "Donne Veggie" gehören zu den Balletten, die „zu Ihro Mayst. des Kaysers Geburts Tag anno 1672 (9. Juni)" abgehalten wurden (W. 84). Es sind die Ballette zur Oper „Gl'Atomi d'Epicuro" von Draghi. Während Schmelzer in W. die Ballette: 1. di Donne Veggie, 2. di Paggi, 3. di Vity nennt, lauten die Tänze im Textbuch: 1. di Villanne, 2. di Paggi, 3. di Vitij che al fine vengono scacciati della Virtu. — Die beiden anderen Kremsierer Ballette (di puffoni und di alchinisti) gehören zu W. 87: „Tre balletti zu dem geburts Tag Ihro Mayst. der Regierenden Kayserin Anna 1672", und waren die Einlagen zu Draghis „Gundeberga", deren Textbuch folgende Tänze notiert:

1. Di Pazzi. (XII. Szene: Adeleide con una Sfera. Poi Choro di Pazzi Parte ridendo et i Pazzi. Fanno un Ballo.)

2. Di Soffiatori o Distillatori. (XII. Szene: Brizzo [Medico scicco] con alcuni Soffiatori e Destillatori portano li Instrumenti loro. Li Soffiatori doppo fatto attione come d'haber finito il lavoro fanno un Ballo.)

3. Introduttione ad un Baletto di Nereidi. Suanata da un Choro di Trittoni. Per la licenza. La scena rappresenta la Reggia di Theti. Segue un Ballo di Nereidi, intreciato con alternata Sinfonia di Cornamuse et altri Instromenti Maritimi suonati dalli Trittoni. Über diese Oper berichtet das Th. E.: „Den 2. (12.) Julii war Ihr May. der regierenden Kayserin Geburts Tag von beyden Kayserl. Hofstätten als der Regierenden und Verwittibten und denen damals anwesenden Bottschafftern in kostbarster Kleidung und hochschätzbaren Schmuck auch unterschiedlich angegebnen Livreien bey einer anmuthigen Comoedie herrlich begangen; wobey zugleich etlichen Cavallieren der Kammer Schlüssel allergnädigst ertheilet worden." Vgl. Nr. 18.

10. „Balletto di Nymphe di aula regia in Gallia": Gregorius Skrommer[2]) 1672, die 12. Juny. Violino, Viola I mo (Disk.), Violetta II da (Alt), Basso.

Intrada, Courenta, Retirada, Intrada, Corente, Gigue, Ciacona, Allemande, Sarabande, Borea.

[1]) H. Z. A. R. von 1671 vermerken: „Kasparn Gerbl, Bilthauer umb zu dem Ballet gelaister arbeit 6 fl."

[2]) Wahrscheinlich Name des Schreibers.



Diese Tanzfolge findet sich in W. unter dem Titel Balletto di Pastori et Ninfe. Zu dem Geburtstag Ihro May. des Khaysers den 9. Juny anno 1670 (59—61)", und zwar unter folgenden Untertiteln: Balletto 1 mo: Intrada, Courente, Retirada (Kr.: die ersten drei Tänze).

Balletto 2 do: Sarabande da francia, Borea da francia, Allemanda (Kr.: die letzten drei Tänze).

Balletto 3tio: Intrada, Courente, Gigue, Ciacona (Kr.: die übrigen Tänze). Ballettmusik zu Draghis „Leonida in Tegea". Das Th. E. berichtet über die Aufführung: „Montag den 30. dieses (9. Juni) aber ward Ihr Kays. May. Geburtstag (woran dieselbe Gott Lob das dreissigste Jahr erreicht) von denen anwesenden Bottschafftern, Cavallieren und Damen bey Hofe in kostbarsten Kleidungen feyerlich begangen und der Nachmittag mit einer ansehnlichen Comödie vollbracht."

11. „Zwei Balletti à 5": das erste von Paggi ist gebraucht worden zu dem Geburtstag Ihro Majestät des Kaisers d. 9. Junius, das andere von Ninfe zu dem Geburtstag Ihrer Majesttät der Kayserin d. 12. Julio 1672. Schmelzer. 2 Violinen (Violinschl., Disk.), 2 Violen (Alt, Tenor), Basso.

Balletto di Paggi: Borea, Sultarella, Gigue.

Balletto die Ninfe: Allemande, Trezza, Aria.

Diese Ballette entstammen zwei verschiedenen Zusammenhängen: „Balletto di Paggi" ist das zweite Ballett der W. 84—86. Vgl. Nr. 9 „Balletto di Ninfe" dagegen gehört zu den „Tre Balletti" vom 12. Juli 1672 (W. 89). Vgl. Nr. 9.

12. „Sonata con arie à 5 Viol. et 4 Trombe col Timpano per libito. Zu der Kays. Serenade 1672 dal Schmeltzor. 2 Violinen, 2 Violen (Alt, Tenor), Violone e Organo (1. Chor), 3 Tromben (Clar.), Tamburini (2. Chor).

Sonatina, Intrada, Aria, Canario, Aria, Sonatina ut supra. — Diese Tänze sind mit Ausnahme der Sonatina im Cod. 16.583 (W. 81) als „Balletto zu dem Geburtstag Ihro May. der Königin von Spanien Anno 1671 (22. Dez.)" enthalten. Die Tänze heißen dort: „Intrada, Aria di Soldati, Aria di Ninfe, Aria 3 di Tutti, Canario." Von den Kremsierer Stimmen ist nur die Sonatina doppelchörig, die übrigen für fünfstimmigen Streichchor. Die Tänze waren ursprünglich Balletteinlagen zu einer Komödie von Calderon, über die Kaiser Leopold an Pötting am 30. XII. 1671 berichtet. „En el cumpleanos de la reyna habe ich eine spanische Comedi halten lassen, ist erst neulich von Calderon gemacht worden, doch habe dazue entremesos en musica machen lassen, und weil sie wohl abgeloffen, habe ich Euch hiebei einige exemplaria schicken wollen." Da die Tänze Anklang gefunden haben mögen, wurden sie für die kaiserliche Serenada 1672 mit Voranstellung der Sonatina benützt.

13. Serenata con altre Ariae à 5, 2 Violini, 3 Violae, A. D. J. H. Schmeltzer, A. 1669. (Duplikat, enthält auf dem Umschlag nur die Bezeichnung „Serenata à 5 von D. Schmeltzer.")

Serenata, Erlicino, Ciaccona, Campanella, Lamento, Campanella ut supra e finisce.

Die Bestandteile dieser Suite sind vierfacher Herkunft. Die Serenata ist an anderer Stelle selbständig niedergeschrieben. In sie ist der „Erlicino", der in dem „Cavalieri Ballett vom 12. Febr. 1668" (vgl. Nr. 4) enthalten ist, eingeschoben. Die Campanella und das Lamento sind vollstimmig erhaltene Konkordanzen zu W. 19 des Cod. 16.583, das die Aufschrift trägt: „Folgt das lamentierliche Ausleuthen über den unseligen Todt St. Fasching, dessen fest dag voller Andacht gehalten wirdt ein dag vor dem der Stockfisch in Krebs eindrit. Wurde gebraucht und nach folgende Aria gedanzt den 22. Febr. 1667." Die Herkunft der Ciaccona schließlich ist unbestimmt.

I.: Aria 1 ma Borea, Aria 2 da Ciaccona detta la bella Zinggara, Aria 3 tia Gigue.

II.: Aria 1 ma, Aria 2 da (Pergamasco, Canario, Presto, Gavotte adagio, Sarabande), Aria 3 za.

Die beiden Ballettsuiten sind verschiedener Herkunft; Balletto 1mo di Zinggari ist im Cod. 16.583 W. 73 (Fasching 1671), das „Balletto di Zinggari" während das 2. Ballett (W. 70) als „Balletto 1 mo di Matti" erscheint. Es gehört zu Draghis „L'avidita di Mida" vom 8. Februar 1671. Das Textbuch verzeichnet folgende Ballette:

1. Di Buffoni. (X. Szene: Mida, 2 Suoi Confidenti. Poi Buffoni di Corte. Midas. Va tocando la Colonna delia Sala, e tutte divertan d'oro. — Qui vengono Buffoni di Corte et inducendo, con forme ridicole, Mida al Tatto di varie Cose giocose, quelle se gli mutano in Oro ... Li Buffoni lieti per le Cose loro cangietasi in Oro fanno un Ballo.)

2. Di Paggi. (Li Paggi levandosi la Mensa di Mida, si pigliano le Vivando convertite in Oro, vengono in Rissa per l'avidita di Cadauno e fanne il Ballo in forma di Contesa.)

3. Di Satiri. Vgl. Nr. 8.

15. Balletto à 5 di Zefferi. 2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violetten (Alt, Tenor), Cembalo e Viola.

Intrada, Aria, Gagliarda, Sarabanda.

Konkord: 16.583 W. 77, aus „Drey Balletti zu Ihro Mayest. des Kaysers Geburtsdag den 9. Junio 1671: Balletto 1mo di Smorzari del fuoco. — Balletto 2do di Muschettieri. — Balletto 3tio



di Zeffiri"; letzteres hat dieselben Tänze wie Kr., nur in folgender Ordnung: Sarabanda, Intrada, Gagliarda, Aria.

Leopold schreibt über diese Oper, die im Wellesschen Verzeichnis nicht vorkommt, an Pötting: „Al die do mi cumpleanos hat mein Gemahlin ein Comedi halten lassen, von welcher ich Euch vier wälsche und vier spanische exemplaria schicke . . . Occasione dieser Comedi hat sich ein grobes accidens zuegetragen zwirchen dem Fürsten von Lobkowitz und Greonville."[1])

16. Balletti à 5 1mo della lotta, 2do di Cacciatori zu dem Geburtstag Ihro Mayst. der regierenden Kaiserin Anno 1671. 2 Violinen (Violina, Disk.), 2 Violen (Alt, Tenor), Basso di Viola.

I. Della lotta: Aria 1ma della lotta, Aria 2da.

II. Di Cacciatori: Aria 1ma, Aria 2da.

Konkord.: W. 78, 79. Gehört zu Draghi „La gara de genij".

Das Textbuch verzeichnet folgende „Balli": 1. di Genij diversi in forma di Lotta, 2. di Cacciatori e Fiere in Forma di Lotta. Die in W. vorkommende „Allemande di genio della musica" bezieht sich auf folgende Textbuchstelle: „Il genio di Musica dispone un ordine di vari stromenti, e segue una Sinfonia." Hierauf Genio di Musica: „Arpe e Cembali. Cetre e Lire. Disporro."

17. Balli della Imperatrice Margarita (5. Dame cum Imperatrice Saltarunt). 2 Violinen (Violine, Disk.), 2 Violetten (Alt, Tenor), Basso di Viola.

Intrada, Allemande, Courente. Gagliarda, Aria, Sarabande.

Konkord.: W. 80: „Balletto Ihro Durchl. der Erzherzogin Maria Anna zu den Geburtsdag Ihro Khays. der Frauen Mutter a. 18. Nov. Anno 1671." Nach dem Trxtbuche tanzte im Ballett Erzherzogin Marianne; demnach scheinen zwei Aufführungen stattgefunden zu haben.

18. „Balletto di Vicii à 5 dal Sign. Joan Henrico Schmeltzer Anno 1673." 2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violetten, Basso.

Aria 1ma, Aria II da, Courente.

W. 86 aus „Gl'Atomi d'Epicuro" (9. Juni 1672). Vgl. Nr. 9.

19. „Balletto di Pastori et Ninfe à 5; A. D. Henrico Schmelzer ao. 1673." 2 Violinen (Violine, Disk.), 2 Violen (Alt, Tenor), Basso.

Intrada, Aria, Courente, Courente.

Konkord.: W. 92, aus „Zwey Balletti zu dem geburtsdag Ihro Mayst. der Khönigin aus Spanien 1672" (22. Dez.). Zwischenaktsmusik zu „La flecha del amore". Vgl. Nr. 20.

20. „Balletto di Spiritelli 5 Violae, 5 Piffari, 1 Fagotto Con Violone e Cembalo Auth. D. J. Henrico Schmeltzer." 2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violetten (Alt, Ten.), Basso (erster Chor), Violino Piffarato (Violinschl.), Cornetto muto o Viola Piffaro 1ma (Disk.) und 2da (Alt), Fagotto (2. Chor), Cembalo.

Sonatina, Intrada, Aria, Retirada.

Konkord.: W. 91 mit Voranstellung einer Sonatina. Zu „La flecha del amore". Vgl. Nr. 19.

21. „Sonata à 8 per Camera, genannt die verliebten Arien" à 2 Chori, Violino undt die beeden Violen können nach belieben im ersten Chor radopiert werden, 1673. Erhalten nur 1 Chor: 2 Violinen, Violetta (Alt), Viola (Tenor), Basso di Viola.

Aria, Moresca, Ciacona, Aria, Balletto, Sarabanda, Balletto, Courente.

22. „Ariae Favorittae à 5, A. D. Henrico Schmeltzer Anno 1673."

Aria (Intrada 1ma), Sarabanda (Intrada 2da), Granballo, Trackanario, Gigliarda, Gavotte, Trezza, Courente, Retirada, Tortiglione, Saltarella. Vermutlich zu Draghi-Minatos „Provare per non recitare, Comp. p. mus", am 15. Oktober zur Vermählung Leopolds mit Claudia Felicitas in der Favorita am Hochzeitstage. Darauf deutet auch die Bezeichnung „Favorittae" hin.

23. „De Capitani et di Philisophi." 2 Violinen (Violine, Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Basso.

I. Aria 1m (!) di Capitani, Aria 2da, Courante.

II. Di Filosofi Aria 1ma, Aria 2da (adagio), Aria 3ta.

Gehört zu Draghi-Minatos „La laterna di Diogene", die am 5. Februar 1674 aufgeführt wurde.

Das deutsche Textbuch verzeichnet folgende Tänze:

1. „Folget der Weisen Freuden Tantz." (Nach der letzten Szene des ersten Aktes, in dem Alexander die zum Tode verurteilten neun Weltweisen[2]) wegen Verrat begnadigt hatte.)

2. „Der Perser, so bey des Cyruss Grab die Opffer- Dienst ablegen."

3. „Alte Freuden-Spiel zu Befrolockung dess erhaltenen Siegs."

Ballo di Capitani ist der dritte Tanz, in dem die „Hauptleute" des Alexander einen „Freudentanz" aufführen.

---

[1]) Der historisch bekannte Streit zwischen Grenoville und Lobkowitz. Vgl. auch Wolf, Wenzel Euseb. Lobkowitz.

[2]) Nach einem Schlüssel die ungarischen Malkontenten (vgl. Nettl „Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung" in „Studien zur Musikwissenschaft", Heft 7). Demnach erteilt der Poet dem Kaiser auf der Bühne einen Verweis wegen der Verurteilung der Rebellen.



24. „Balletti." 2 Violinen (Violine, Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Basso e Cembalo.

Aria 1 ma della scala, Aria 2 da, Aria 3 tia.

Balletto dell 12 hore: Intrada, Ciaccobanda, Courante, Horologio, Canario, Retirada.

Bezieht sich auf Draghi-Minatos „Il ratto delle Sabine", am 9. Juni zum Geburtstag Leopolds gegeben.

Das Textbuch vermerkt folgende Tänze:

1. Di Statue, mosse da Spiriti.
2. Di Giuocatori Olimpici.
3. Di Dei Penati di Roma.
4. Di Dodeci Hore del Giorno.

Die „Aria della scala" bezieht sich wahrscheinlich auf das im Textbuch genannte dritte Ballett. („Romulus ed il genio della Roma discendono pian e piano dalla scala. Escono Dei penati e fanno un Ballo." Die „12 hore" beziehen sich auf den vierten Tanz, der nach der Licenza kommt) Introd. d'un Ball. Apollo portato da 4 suoi Raggi. Allegorische Figuren des Tages und der Stunden huldigen dem Kaiser.

25. „Balletto di Centauri Ninfe et Salvatici à 3 Chori per la festa a Schonbrunn 1674 à 3 Chor."[1])

1. Chor: 2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Violone.
2. Chor: Cornetto mutto I mo (Disk.) und II do (Disk.), 3 Tromboni (Alt, Ten.), Baß.
3. Chor: 3 Piffari (Viol., Disk., Alt), Fagotto, Organo.

Aria di Centauri, Aria delle Ninfe, Aria di Salvatici e Ninfe, Aria di Tutti.

Zu Draghi-Minatos „Il trionfator de Centauri Introd. d'un balletto" am 13. Aug. 1674, „Nel famoso parco di Scemprum" (!).

26. „Arie à 5 zu 3 Balletten in der grossen opera zu dem geburtsdag der Durchl. Erzherzogin Anna Maria den 30. 8bris 1674."

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.).

Balletto 1 mo de Ninfe: Aria 1 ma, Aria 2 da, Gigue.

Balletto 2 do di Cavaglieri: Intrada, Allemande, Minue, Courente.

Balletto 3 tio di Sacerdoti: Intrada, Aria di Putti, Aria, Sarabande, Retirada.

Bei Weilen kommt keine Oper unter diesem Datum vor.

27. „Balletto 1mo di Contatini e lepre cavalcando sopra lumache." „Balletto 2do di Caccia à 5 dal Sigre. Henrico Schmeltzer die 30. Juny 1675.

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Bass (fehlt).

1. Unbenannter Satz (Aria), Aria, Aria di Lumache, Canario, Retirada.
2. Intrada di doi Tori, Courante, Sarabande.

Im selben Faszikel befanden sich unter demselben Namen und mit derselben Besetzung mit allen Stimmen folgende Tänze.

„Intrada, Sarabanda, Minuett, Gagliarda, Retirada."

Es sind die Tänze zu Draghi-Minatos „Pirro", der am 30. Mai 1675 zum Geburtstag der Kaiserin Claudia Felicitas in Laxenburg aufgeführt wurde. Das Textbuch sagt: „Zu den Dänzen, deren ersterer von acht streittenden Bauren mit acht auff bezäumten Schnecken reitenden Haasen, der anderte von acht Jägerinen mit so vil auf zwey Wald Ochsen (doi tori) angehezten Jagd-Hunden und der drite von zwölff Wasser-Götter und Göttinen gewesen, ersinte die Arien Herr Johann Heinrich Schmelzer."

28. „Balletto à 5 Ihro Durchl. der Erzherzogin Maria Anna zu dem Geburtsfest dero frawen frawen Mutter alss Ihro Mayst. der verwittibten Kaiserin a. Joanno Henrico Schmeltzer Anno 1675."

2 Violinen (Violine, Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Basso.

Intrada, Gavotte, Sarabanda, Retirada.

Es sind die Tänze zu Draghi-Minatos „Turia Lucretia" vom 18. November 1675. In den Zwischenakten waren an Stelle der sonst üblichen Ballette zwei Intermedien (Menio, Una Zingara) eingeschaltet. Am Schluß der Oper erfolgte die „Introduttione del Balletto della Serenissima Arciduchessa Maria Anna con alcune sue nobilissime Dame. Die Szene stellt den bestirnten Himmel dar. „Comparisce L'intelligenza Assistente del Ciel Stellato (Huldigung an Eleonora). Segue il Balletto di Sette Stelle che significano appunte le Sette Magnitudini loro. La Stella della Maggiore Grandezza rappresentata la Ser. Archiduchessa Maria Anna. Le altre: Le Contesse Anna Catharina di Lamboy, Maria Susanna di Rapach, Giovanna Polisena di Kroeleg, Tiresia di Seraw, Joseffa Prainerin.[2])

29. „Balletto à 4 della serenissima Archiducessa Maria Anna. Componiert von Joanno Henrico Schmeltzer. Praesent die 27. February Anno 1677."

Violino, 2 Violen (Disk., Alt), Basso.

---

[1]) Das Titelblatt gibt die Besetzung folgend an: Choro 1 mo, 5 Viole Radopiati Chore 2 do, 3 Piffari et un Fagotto, Choro 3 tio, 2 Cometti Mutti et 3 Tromboni.

[2]) Die Namen sind hier nach dem Original wiedergegeben.



Balletto I mo di Ninfe: Aria I ma, Sarabanda, Treza.

Balletto II di Trittoni: Aria I ma, Aria 2 da, Aria 3 ta.

Balletto di 4 Elementi: Aria I ma, Aria II da, Aria 3 ta.

In den Stimmen liegt ein Zettel, von Schmelzer eigenhändig geschrieben: „dis seind zwar nit die Arien von dem Fest der Hofkammer, sindemalen Ihro Khays. May. mir allergnädigst befohlen, solche vor eine andere occasion aufzubehalten. Diese aber seien in 2 andern comediis disen Fasching gedanzt worden."

Laut Textbuch gehören die Tänze zu Draghi-Minatos „Hercole acquistatore dell immortalita", der am 6. Jänner 1677 aufgeführt wurde.[1]) Das Textbuch vermerkt folgende Tänze:

„Von sechs Ninfen.

Von acht Trittonen oder Wassergöttern.

Von vier Elementen." Vgl. Nr. 31.

30. „Balletti di Pittori e Ninfe à 5 viola auth. D. Henrico Schmölzer a. 1677 in 9bri."

1. Balletto di Pittori; Allemande, Buorea, Gigue.

2. Balletto di Ninfe: Intrada, Sarabanda, Treza.

Weilen führt für November 1677 nur Draghis „Rodogone" (18. Nov. zum Geburtstag der Kaiserin-Witwe Eleonora) an. Zu dieser Oper können aber die Tänze nicht gehören, da im Rodogone statt Balletten gesprochene Intermezzi eingeschoben waren (für heutige Begriffe keineswegs zimmerreine Szenen zwischen einer Gärtnerin und einem Fremden). Am Schluß des letzten Aktes: „Aufführung des Ertz Herzoglichen Danzes, Schauplatz der Klugheit."

31. „Balletto à 4. Per l'Opera a Lintz. Joano Henrico Schmeltzer 1677."

2 Violinen (Viol., Disk.), Viola (Ten.), Basso.

Intrada, Sarabande, Gavotte, Gagliarda, La Corsara, Retirada.

Schmelzer bezeichnet diese Tänze als die zu „Hercole acquistatore dell' immortalita" gehörigen, da er im Titel ausdrücklich „Per l'Opera a Lintz" sagt. Daher sind die hier (Nr. 29) genannten Tänze auf kaiserlichen Befehl „vor eine andere occasion", das heißt, zu einer anderen Oper verwendet worden. Vgl. Nr. 29.

32. „Balletto à 5 della Serenissima Archiducessa Maria Anna praesentatum Anno 1677 in Decemb. ab D. Joanne Henrico Schmeltzer, Musico di Sua Mesta Caes. Leopoldo 1mo."

2 Violini di Piffero (Viol., Disk.), 2 Violetten (Viol., Alt), Fagotto.

Balletto di Sattyri: Aria I ma, Aria 2 da, Aria 3 tia.

Weilen führt Dezember 1677 kein Textbuch an.

33. „4 Balletti à 5."

1 mo di spoglia di Pagagi.

2 do di Giuochi di Giunone.

3 io di Capitani.

4 to di 7 Pianeti — praesentatum a Dmo. Schmeltzer in Februario A. 1678.

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Baß.

I. Intrada, Saltarello, Scaramuccia.

II. Intrada, Retirada.

III. Intrada, Aria 2 da, Gagliarda.

IV. Allemanda (adagio), Aria 2 da die Venere, Aria 3 ia per la Retirada.

Ballette zu Draghi-Minatos „Creso", der am 6. Jänner 1678 zum Geburtstag der Kaiserin Eleonora Magdalena aufgeführt wurde. Das Textbuch enthält folgende Ballette:

1. Di Soldati Persiani, Spogliando il Campo disfatto di Creso.
2. Di Dame, facendo le Feste di Giunone.
3. Di Capitani di Ciro con giurchi per allegrezza della Vittoria.
4. Delli Sette Pianeti.

Zwischen dem ersten und zweiten Akt ist eine „Introduttione D'un Balletto per dividere in due Giorni Rappresentatione di questo Drama" eingeschaltet, Schäferspiel, in dem anläßlich ihres Geburtstages die Kaiserin Eleonora Magdalena als Juno auftritt. Am Schluß des dritten Aktes „Introduttione d'un Balletto", in der die österreichischen Staaten in Gestalt der sieben Planeten der Kaiserin (Sonne) ihre Huldigung darbringen. (Scendo di Pianeti. S'inclinano alle M. M. C. C. e fanno il Ballo.)

34. „Balletti Triplices à 5, von Schwäbischen Mädeln, 2 do von Schwäbischen Pauern, 3 io di Saltatori . . . praesentirt von H. Joan. Heinrich Schmeltzer Ao. 1679 im Februario."

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Basso.

1. Intrada, Aria, Gavotte.
2. Aria, Aria 2 da, Aria 3 ta.

---

[1]) Weilen führt an: „12. Juli Zum Geburtstag der Kaiserin Margarethe in Wien", (die aber zu dieser Zeit längst gestorben war).



3. Saltarella per la Intrada, Courente, Buore riformata per la Retirada (allegro).

Dies sind die Tänze zu Draghi-Minatos „Baldracca", die am 6. Jänner 1679 zum Geburtstag der Kaiserin Eleonora Magdalena aufgeführt wurden. Im deutschen Textbuch heißen die Tänze:

1. Von Dienst-Mägden.
2. Von Bauern so einen Wald umhawen.
3. Von Springern.

Ad 1. Kaiser Otto, Editha, Baldracca. Komische Schlußszene zwischen dem töpelhaften Diener Lumio und der landläufig komisch alten Dienerin Delfira, in deren Verlauf es zu einer derben Streitszene kommt. „Hierauf kommen Dienstmägde heraus, verjagen mit ihrem Besen die Alte und machen folgends einen Dantz."

Ad 2. Nach dem zweiten Akt „Hingegen komet Heinrich" (Bruder Ottos), „da er seine Mithelffer geschlagen und seine selb eigene Kräffte zu nichten gemacht sahe, mit etlichen Bauren, so in dem Wald Bäum umbhawen", Arie des Heinrich. „Hierauf folget der Bauerndantz."

Ad 3. Licenza: Introduttione di Saltatori.

35. „Doi Balletti à 4 zu dem Faschingsfest anno 1679 von Schmelzer praes. im April."

2 Violinen (Viol., Disk.), Viola (Alt), Basso.

Balletto di Chogi: Aria 1 ma, Aria 2 da, Aria 3 ta.

Charten Ballett: Ciacona, Moresca, Trachanar.

Bei Weilen kein Textbuch dieses Datums.

36. „Saltarella con altre Ariae à 4 praesentatae von H. Joan Henrico Schmeltzer 1680."

2 Violinen (Viol., Disk.), Violetta (Alt), Cembalo.

Saltarella, Sarabande, Gagliarda, Gavotte, Aria, Trackanar.

Im Fasching 1680 wurde zu Prag nur Draghi-Minatos „La patienza di Socrate con due moglie" aufgeführt. Zu dieser Oper können jedoch die Tänze nicht gehören, da ihr Textbuch drei verschiedene Ballette anführt.

Undatierte und unbestimmbare Ballette und Suiten:

37. „Ariae Francesi à 4 A. D. H. Schmeltzer."

Violino, 2 Violen (Disk., Alt), Cimbalum.

Sonata, Allemanda, Courente, Sarabanda, Gavotte, Gigue.

38. „Balletto della Serenissima de More à 4 dal Signre. H. Schmeltzer."

Am Umschlag ist verzeichnet:

1. De More à 4.
2. Di satiri à 5 (hiezu fehlen die Stimmen). 3 Viol. Piff. (Viol. Schl., Disk., Ten.), Fagotto. Aria I ma, Aria II da, Aria III tia.

39. „Fechtschule à 4 von Schmelzer."

2 Violinen (Viol., Disk.), Violetta (Alt), Organo.

Aria I ma, Aria II da, Sarabande, Courente, Fechtschuel, Bader Aria.

Auf diese Suite bezieht sich ein Brief des Gr. Wenzelsberg an Fürstbischof Liechtenstein vom 10. Jänner 1669. (Vgl. Anhang.)

40. „Balletto di Mostri à 5."

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Cembalo e Violone.

Intrada di Mostri, Aria di Tutti, Aria della Virtu, Aria di Tutti, Courante, Sarabande, Aria per la Retirada, Aria.

41. „Balletto delle Nimphe."

2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Basso.

Aria 1 ma, Aria 2 da, Sarabande, Canario, Sarabande ut supra, Intrada, Balletto, Courente.

42. „Balletta discordata à 2 Violini e Basso." Auth. Sign. Henrico Schmeltzer.

Scordaturakkord: Allemanda, Courente, Sarabanda.

43. „Aria con la Mattacina à 4 dal Smelzer."

2 Violinen (Viol., Disk.), Violetta (Alt), Cembalo.

Unben. Satz (Presto, adagio, Presto adagio), Balletto 1 mo, Balletto 2 do, Mattacina, Balletto 1 mo, Balletto 2 do.

44. „Pastorella."[1])

Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.

---

[1]) Diese Suite hat in der Handschrift keinen Titel; diesen übernehme ich aus dem bereits zitierten Briefe vom 10. Jänner 1669 des Wenzelsberg an Liechtenstein.



Intrada, Pastorella, Sözer, Gavotta Dudesca, Gavotta styriaca, Gavotta Anglica, Gavotta Bavarica, Gavotta Gallica.

Von dieser Suite ist ein handschriftliches Duplikat vorhanden, in dem der dritte Satz als „Hötzer seu Amener presto" bezeichnet wird. Hier haben sämtliche Tänze die Tempobezeichnung Presto vorgeschrieben. Außerdem ist ein kurzes „Finale" angehängt.

45. „Aria à 4 del S. Schmölzer."
Violino, 2 Violen (Disk., Alt), Organo o Basso di Viola.
Sonata, Allemanda, Courente, Sarabande, Gigue.
46. Nur erhaltene Violinstimme.
Konkord. zu W. 13. (Balletto genannt das Narrenspital ist gedanzt worden den 21. Febr. 1667).
Intrada di Polcinelli: Aria 1 ma, Aria 2 da, Aria 3 tia.
Intrada di Zani: Aria 1 ma, Aria 2 da.
Intrada di Covielli: Aria 1 ma, Aria 2 da.
Intrada de Graziani: Aria 1 ma, Aria 2 da.
Intrada di Burattini: Aria 1 ma, Aria 2 da.
Intrada di Tutti: Aria 1 ma, Aria 2 da.
Gran Ballo Borea, Gagliarda, Gigue, Sarabande.

Ich gebe schließlich der Vollständigkeit halber noch die Namen der handschriftlich in der Universitätsbibliothek Upsala bewahrten Tänze Schmelzers wieder, die mir diese Bibliothek liebenswürdigst in teilweiser Abschrift übermittelt hat.

Sarabanda variata.
Violino solo con Viola di Basso overo Cembalo.
Sarabande mit 3 violinistischen Variationen. (Ms. Caps. 8:18.)
Allemanda, Courante et Sonata.
Violino solo con Bc. (Mit Scordatur.) (Ms. Caps. 8:19.)
Aria, Gigue, La Galline, Gigue.
Solo violino con Basso Continuo. (Mit Scordatur. Caps. 8:20.)
Sonata à 5.
2 Violinen (Viol.), 2 Violen (Alt, Ten.), Viola da Gamba, Organo.
Sonata, Aria presto 2 volte, Sarabande 2 volte, Adagio. (Ms. Caps. 58:9.)
Intrada con Trezza Viennese, à 4.
Violino (Violine), 2 Violen (Disk., Alt), Baß. (Caps. 8:17.)
Sonata.
Sonatina, Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue, Sonatina.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Viola di Basso. (Caps. 8:15.)
Sonatina, Viol. e Basso Continuo.
Sonatina, Aria, Courente, Sarabande, Gigue, Menuett, Finale. (Caps. 8:3.)

Ich habe hier nicht mehr auf die Bedeutung Schmelzers als Violinisten einzugehen und mich auch nicht mehr mit ihm als kirchlichen Komponisten zu beschäftigen, da diese beiden Seiten seines Schaffens bereits untersucht sind; nur seine Bedeutung als Ballettkomponist sei hier kurz zusammengefaßt. Während Schmelzer in der kirchlich-liturgischen und dramatischen Komposition nur als begabter Mitarbeiter des zeitgenössischen Wiener Schaffens in Erscheinung tritt, zeigt er sich in der weltlichen Instrumentalmusik als ein melodischer Neuerer. Schmelzer ist derjenige Komponist, und das sei hier mit vollem Nachdruck betont, der das österreichisch-bayrische Element der Melodik zum erstenmal bewußt in die Kunstmusik eingeführt hat. Er ist der eigentliche Begründer der „Wiener Schule", sofern man unter dieser nicht eine Gruppe von nach Formen hinarbeitenden Komponisten (Wiener vorklassische Schule) versteht, sondern jenen Kreis österreichischer Meister, welche die im Volkslied und Volkstanz latenten melodischen Elemente in die Kunstmusik einführten und sie hier derart verdichteten, daß uns erst diese stilisierten Formen in der Kunstmusik die Eigenarten der Volksmusik ganz zum Bewußtsein bringen. Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß bei der Inaugurierung neuer Stile dieser Kontakt zwischen Volksmusik und Kunstform fast immer gesetzmäßig und regelmäßig auftritt. Die Wiener vorklassische Schule und im Anschluß daran die Mannheimer knüpfen direkt an die volkstümliche Melodik an, ebenso Haydn und Franz Schubert; diese Linie, die bei Joh. Heinr. Schmelzer beginnt, läßt sich auf der einen Seite über Lanner und Johann Strauß weiter verfolgen. Die Parallele zwischen Johann Strauß und Schmelzer ist insofern hergestellt, als beide Kom-

ponisten die latente österreichische Melodik nur für den Tanz (die Tanzsätze in den Kanzonensonaten Schmelzers kommen hier nicht in Betracht) verwenden, während die Wiener und Mannheimer Vorklassiker, die Wiener Klassiker, Franz Schubert und in gewisser Hinsicht auch Gustav Mahler die österreichische Melodik in den Dienst höherer Formen stellen.

Schmelzer war in der Musikgeschichte kein Neuerer, sofern er an der Herausbildung neuer großer Formen nicht mitgearbeitet, noch auch ältere Formen vertieft oder zum Abschluß gebracht hat. Seine Bedeutung ist vielmehr die, daß er mitten in der Hochflut des venezianischen Einflusses in Wien deutsche volkstümliche Musik trieb. Wenn Johann Josef Fux als Schüler Schmelzers genannt wird, so gilt dies vor allem in der Übernahme dieser spezifisch österreichischen Melodik, die Adler und im Anschluß daran Rietsch[1]) („Der Concentus" usw., Seite 54) konstatiert haben.

Denkmäler weltlich-instrumentaler Musikübung in Österreich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestehen meist in Lautenmusik und in höfischer Opernmusik. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts treten die freien Kammersuiten in größerer Anzahl auf. Es verhält sich hier ähnlich wie mit dem deutschen Lied in Wien. Der vollständig unter italienischem Einfluß stehende Hof erstickt jede Volksmusik im Keim. Dieser Umstand ist mehr vom kulturgeschichtlichen als vom musikalischen Standpunkt aus zu verstehen. Der Hof stand unter dem politischen Einflusse von Spaniern und Italienern und in gewisser Hinsicht auch von Franzosen. Wenn man die deutschen Textbücher liest, graut einem vor dem entsetzlichen Deutsch der „Hofdichter". Die Umgangssprache des Hofes ist, sofern sie nicht die spanische oder italienische ist, ein arges Gemisch von Wiener Dialekt und Italienisch oder Spanisch. Wer die deutschen Briefe Leopolds an seinen Madrider Minister Pötting, teilweise auch an seinen Bibliothekar Pater Lambeck lesen will, muß fast ebenso gut spanisch als deutsch verstehen. Trotzdem kann der Hof und besonders Kaiser Leopold nicht ganz den Zusammenhang mit dem volktstümlichen Element verleugnen. Der Kaiser selbst komponiert gelegentlich eine deutsche „Comedie"[2]) und deutsche Arien. Die an Stelle von Balletten hie und da eingeschobenen Intermedien, die an volkstümlicher, oft plumper Derbheit nichts zu wünschen übrig lassen, werden deutsch gespielt. Sie sind in gewisser Hinsicht das literarische Gegenstück zu der volkstümlichen Ballettmusik; beide haben den gleichen Sinn: sie sind die satyrspielartigen Übergänge von der dramatischen Illusion zur „Realität" der Hofgesellschaft in den Zwischenakten.

Aus den geschilderten Umständen ergibt sich, daß die volkstümliche Musik in Wien im 17. Jahrhundert nur inoffiziell vorhanden, daß sie nur toleriert war. Es liegt auf der Hand, daß sich Denkmäler der vulgären Wiener Fiedlermusik nicht erhalten konnten und zwar vor allem aus dem Grund, weil diese Musik in den allerseltensten Fällen aufgezeichnet wurde. Volkstümliche Melodiewendungen, wo sie erhalten sind, sind nur Nachahmungen der Vulgärmusik. In den Ausnahmsfällen, in denen die Vulgärmusik vielleicht wirklich aufgezeichnet wurde, wurde sie doch der Aufbewahrung für nicht würdig befunden.

Wie der Wiener Sprachdialekt nur eine Spezialform der österreichisch-bayrischen Mundart ist, so ist der Wiener Musikdialekt nur eine Spezies der süddeutsch-alpinen Musikübung. Provinziale Formen verdichten sich hier immer mehr zu der als „Wiener Musik" bezeichneten Art. Wie weit slawische und ungarische Momente hinzukamen, wird einmal späterer Gegenstand einer psychologisch-musikgeschichtlichen Untersuchung sein können.
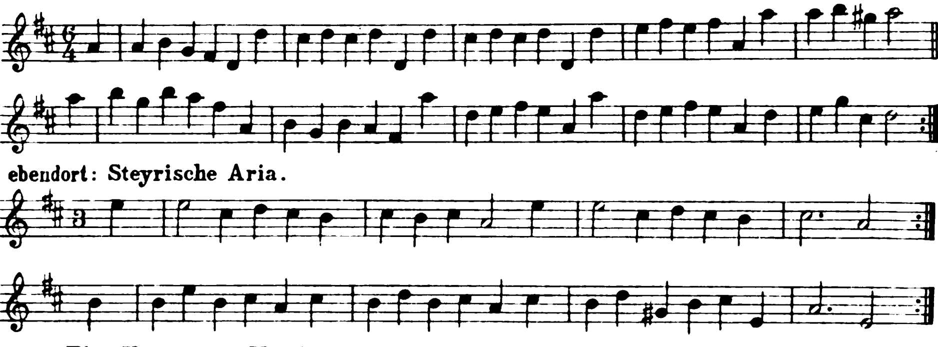
Vereinzelt finden sich Denkmäler provinzieller Tanzmusik in den Quellen verstreut. So sind in dem Cod. 18.808 der Wiener Hofbibliothek, einer anonymen Sammlung

[1]) „Wie er (Fux) hierin und im volkstümlichen Einschlag auf den Schultern der älteren Österreicher Ebner, Schmelzer, Biber u. a. steht, ist er selbst wieder Vorläufer der späteren Wiener Schule" (Rietsch).
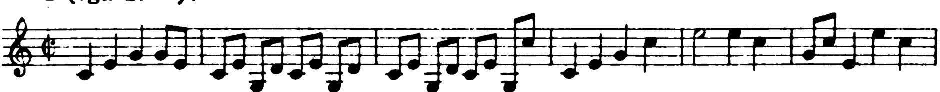
[2]) „Die vermeinte Brueder und Schwesterlibe", 1680.



von vierstimmigen Suiten, drei als „Aria styriaca" bezeichnete Tänze aufgenommen. Ich teile zwei davon hier mit, um damit die besonderen Eigentümlichkeiten des alpinen Dialekts im 17. Jahrhunderte zum Ausdruck zu bringen:
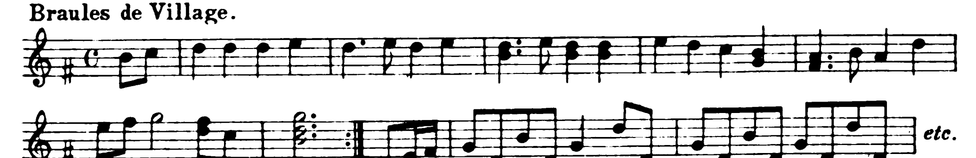


Eine Kremsierer Handschrift enthält einen geradezu als „Aria halter" bezeichneten Tanz (vgl. S.):



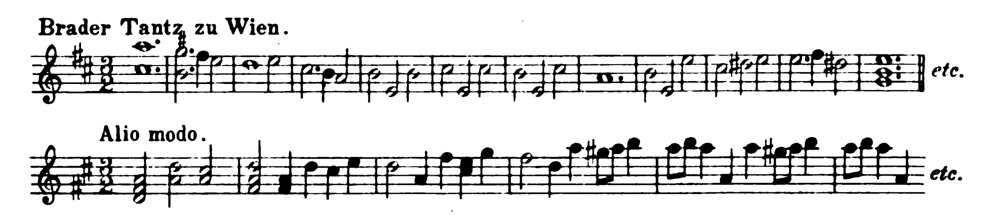
Als Charakteristikum des musikalischen alpinen Dialekts hat man die Nachahmung der Tonfolgen von ländlichen Blasinstrumenten mit Naturtontechnik anzusehen; instrumentale Tonfolgen von Oktaven, Sexten, Quinten, Quarten und großen Terzen sind den Alpenbewohnern auch beim „Jodeln" geläufig und durch das Falsettieren besonders leicht möglich. Auch Kerll verwendet als Thema eines seiner Orgelstücke eine ähnliche Hirtenmelodie.

Wenn wir auch den spezifischen Wiener Dialekt nicht lediglich aus solchen alpinen Provinzialismen bestehend ansehen können, so sind sie doch ein wichtiger Bestandteil desselben. Ein Leipziger Tabulaturbuch, das ausdrücklich die Bezeichnung „Partite ex Vienna" führt und aus dem Jahre 1681 stammt, enthält eine ländliche Suite, die aus folgenden Teilen besteht: Branles de Village, Courant, Sarabande, Brader[1]) Tantz zu Wien, Alio modo, Rosignella Anglica, Lyra Venetiana, La Bataglia. Täuscht nicht alles, so haben wir in diesem Stück echteste bodenständige Volksmusik vor uns. Sowohl der Branle de Village, ins Deutsche übersetzt der „Bauerntanz", als auch der „Wiener Bradertanz" haben die spezifischen, oben genannten alpinen Merkmale. Diese beiden Tänze sind so charakteristisch, daß sie an anderer Stelle Veröffentlichung finden sollen. Hier gebe ich nur die Anfänge der betreffenden Stücke:
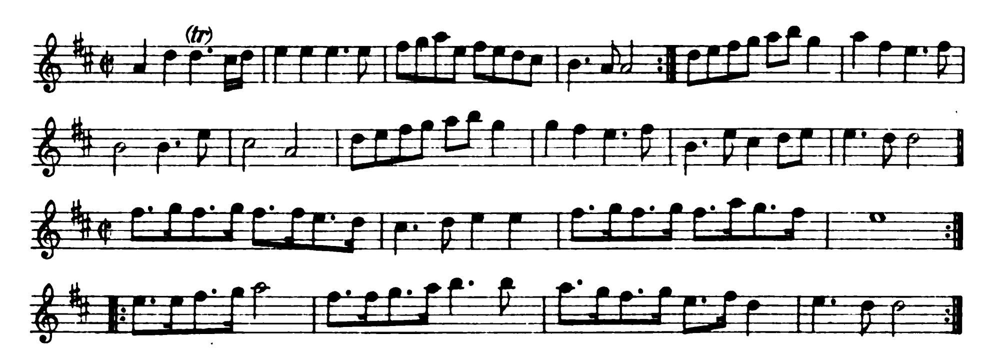
Braules de Village.



[1]) Bekanntlich wurde der Wiener Prater erst 1766 von Josef II. gleichzeitig mit dem Augarten dem Publikum freigegeben. Der hohe Adel hatte jedoch bereits seit langer Zeit Zutritt in diese kaiserlichen Jagdgründe, wie das 1723 in zweiter Auflage erschienene Buch des Basilius Küchelbecker „Allerneueste Nachricht vom Römisch Kayserl. Hofe", wo sich Schilderungen des Gesellschaftslebens in Wien im Anfang des 18. (wahrscheinlich auch Ende des 17.) Jahrhunderts finden, berichtet. Hier wird mitgeteilt, daß im Sommer die Spaziergänge ein gesunder Zeitvertreib, namentlich im Prater, seien, „einer Insel mit vielem Wild". Es scheint jedoch, daß die nächste Umgebung des Praters ein beliebter Ausflugsort auch für das Bürgertum schon während des 17. Jahrhunderts gewesen ist, etwa die Gegend des heutigen Wurstelpraters. Der Name „Prater" findet sich bereits urkundlich im Jahre 1444 vor: ein gewisser Hans Pöckel von Mitterndorf verkauft in diesem Jahre an das Augustinerkloster in Wien sein „freies Eigen 3½ Tüssen Holz ... gelegen im Prater". Vgl. Starzer „Der Prater" (Mitteilungen des k. k. Archivs für Niederösterreich, Jahrgang 1909). Demnach wird die landläufige Behauptung, der Name Prater stamme aus dem Spanischen (prado), fallen müssen.

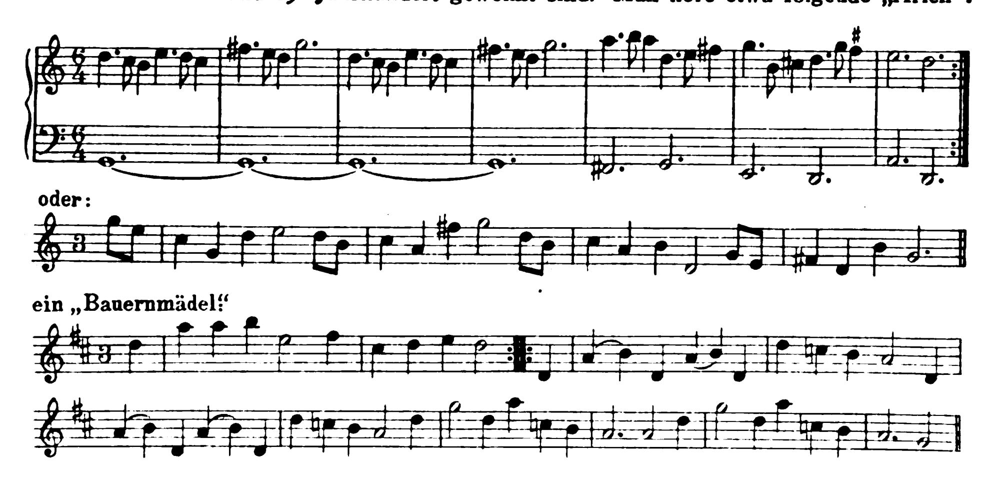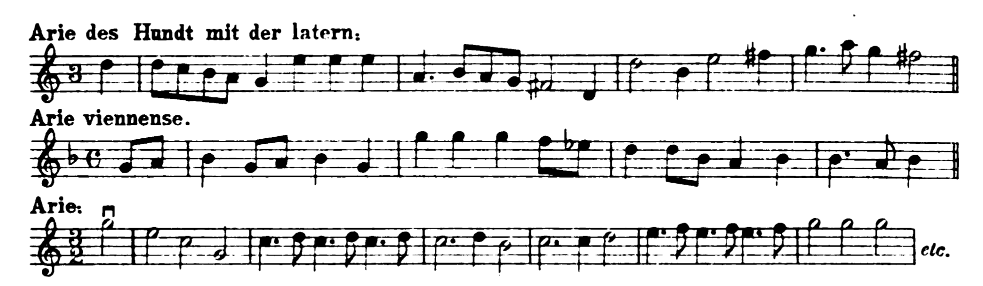


Die derben Sexten, mit denen der „Bradertanz“ beginnt und die zweifellos ursprünglich für Pfeifen gedacht sind, erinnern an noch heute oft zu hörende Dorfmusik; die Sext- und Oktavwiederholungen sind alpinen Ursprungs. Weniger charakteristisch ist das in der Kasseler Suitenhandschrift befindliche, von Ecorcheville nicht publizierte unvollständige „Wienische Ballet à 5“, von dem zwei Violinen und eine Violastimme erhalten sind. Es besteht aus zwölf nicht näher bezeichneten Tänzen, durchweg im ₵ Takt, an die sich zwei Sarabanden anschließen. Die Melodien der beiden charakteristischesten Tänze seien hier wiedergegeben:



Ecorcheville setzt die Entstehung der Kasseler Suiten zwischen 1640 und 1670. Sie werden demnach in die Zeit des Wirkens Schmelzers fallen, doch zeigt die Melodik dieses Wiener Balletts eine von der Schreibart Schmelzers verschiedene Faktur.

Schmelzer verwendet in seinen Tänzen kurze Themen mit charakteristischen Motiven. Es gibt da bereits eine große Anzahl von Ländlern und Drehern, wie wir sie bisher erst aus dem 18. und 19. Jahrhundert gewöhnt sind. Man höre etwa folgende „Arien“:
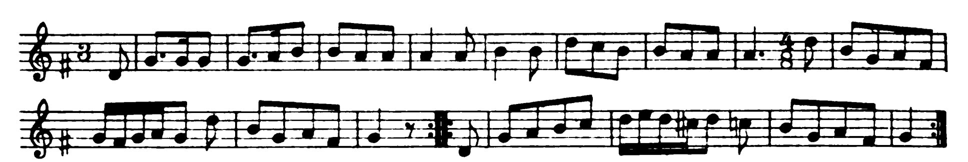




Diese wenigen Beispiele werden in Verbindung mit den in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" herausgegebenen Ballettsuiten die volkstümliche Seite Schmelzers zur Genüge zeigen, dessen Melodik oft in einer ganz primitiven Aneinanderreihung von Motiven, aus der Vulgärmusik geläufigen Art von Tonwiederholungen besteht usw.; aber es steckt in ihr etwas Undefinierbares, das sie eben zur typischen Wiener Musik stempelt. Wie bereits erwähnt, haben sich keine anderweitigen Denkmäler von Wiener Vulgärmusik erhalten. Aber man wird mit Recht annehmen, daß Schmelzer gewisse Melodien direkt vom Volk übernommen hat. Leider konnte ich nur in einem einzigen Fall etwas derartiges konstatieren; in dem „Balletto della Serenissima de More" (vgl. Nr. 35) kommt folgende „Aria" vor:



die auf den ersten Blick als der bekannte „Großvatertanz" kenntlich ist. Böhme[1]) führt diesen Tanz bis ins 17. Jahrhundert zurück und notiert ihn folgend:



Abgesehen von den melodischen Verrenkungen bei Schmelzer gegenüber der Böhmeschen Notierung und etwa der Bachschen Fassung, der diesen Tanz in der „Bauernkantate" verwendet, ist die Schmelzersche Version deswegen bemerkenswert, weil der getretene, langsame, im Dreivierteltakt stehende Teil von zwei, zusammen einen Liedsatz[2]) bildenden Teilen in geradem Takt, einem raschen Springtanz (Rundtanz) eingeschlossen ist[2]). Bezüglich der Geschichte dieses Großvatertanzes sei auf eine Abhandlung M. Friedländers in der „Sandberger-Festschrift" verwiesen. Bei Vorhandensein eines größeren Vergleichsmaterials würden sich gewiß noch weitere derartige Parallelstellen nachweisen lassen.

In einem Falle stellt Schmelzer eine Anzahl volkstümlicher Tänze in eine Suite zusammen und zwar in der zufolge eines Briefs Wenzelsbergs an Liechtenstein so bezeichneten „Pastorella". Hier verwendet Schmelzer sowohl in der Intrada als auch in dem als „Pastorella" bezeichneten Teil die dem alpinen Dialekt entnommenen Dreiklang- und Oktavschritte in der Melodie über einem als Orgelpunkt liegenbleibenden Grundton. Charakteristisch sind auch Schlußbildungen, wie
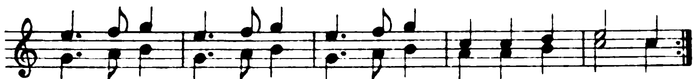


[1]) Geschichte des Tanzes in Deutschland, I. Band, Seite 184.
[2]) In der von W. Fischer („Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils"), „Studien zur Musikwissenschaft", 3. Heft, aufgestellten Bedeutung.

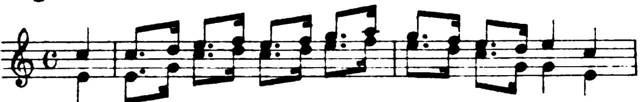


Ähnlich wie Poglietti in einer Klaviersuite die verschiedenen Nationalitäten (Böhmischer Dudelsack, Hanakischer Ehrentanz usw.) anführt,[1]) die dem Kaiser huldigen, so stellt Schmelzer hier eine Nationalitätensuite zusammen, aber ohne jedes System. Poglietti läßt wenigstens die Vertreter der einzelnen Kronländer aufmarschieren; Schmelzer dagegen bringt eine „Gavotta tedesca", eine „Gavotta styriaca", eine „Gavotta Anglica", eine „Gavotta Bavarica" und eine „Gavotta Gallica". Die einzelnen Stämme und Völker sind aber wohl charakterisiert, indem die deutsche „Gavotte" eine frische Melodie hat (einfachste Rondoform: A—B—A), die steirische Gavotte ein achttaktiges, alpines, musetteartiges Sätzchen, das ähnlich wie die bayrische Gavotte ist, während die englische und französische Gavotte, letztere in Moll und an das „Frantzösisch Liedt" aus den Kasseler Suiten anklingend, englische und französische Lieder zu sein scheinen. Die letztgenannte Gavotte zeigt übrigens auch eine harmonische Eigenheit, den im viertletzten Takt unvermittelt eingeführten übermäßigen Dominantseptakkord mit eliminiertem Grundton.
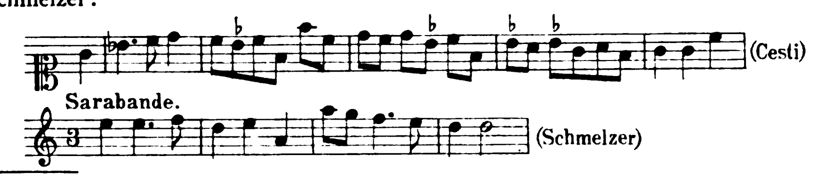
Während die Melodik Schmelzers auf der einen Seite in der volkstümlichen Musik wurzelt, ist sie auf der anderen Seite oft von so tiefer Empfindung getragen, wie man sie in der zeitgenössischen Tanzkomposition kaum antrifft. Hier macht sich der Einfluß der venezianischen Linie, vor allem der tief empfundenen getragenen Sätze M. A. Cestis geltend und es ist charakteristisch, wie Schmelzer, ganz besonders in seinen Balletten zu Opern Cestis, dem Instrumentalstil des venezianischen Meisters nahekommt. Dieser Einfluß Cestis ist oft ganz greifbar, so etwa in der Ballettmusik zu „Nettuno e Flora", wo es drei derartige Stellen gibt, die ich hier anführe. Der Anfang des zweiten Teiles der Cestischen „Sinfonia avanti il Prologo" (2 Violinen, Diskant-, Alt- und Baßviolen) lautet folgend:



Die Parallelstelle hiezu in dem Schmelzer'schen Ballett ist die „Margarita", wo zwei Clarini folgende Melodie blasen:



Charakteristisch für den Unterschied zwischen beiden Kompositionen ist die fünftaktige Periode Cestis, die Schmelzer in eine zweitaktige umbildet. Die zweite Parallelstelle ist das Ritornell zu der Arie „D'applauso festanti" bei Cesti und die Sarabande bei Schmelzer:



[1]) D. d. Tk. I. Öst. XIII/2. Hannakische Themen findet man begreiflicherweise öfter in den Kremsierer Faszikeln in Suiten eingestreut, so zweimal folgende „Villana Hanatica":
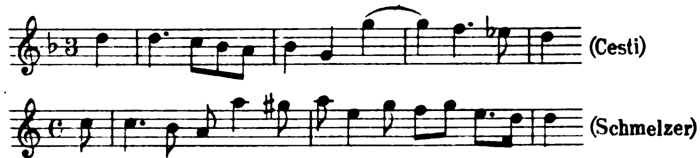


und in einem Fragment ein „Hanack":



über dem Orgelpunkt C.

Schließlich ist der Einfluß der Cestischen Sinfonie vor dem zweiten Akt auf die Allemande bei Schmelzer gleichfalls erkennbar:



Auch dort, wo nicht direkte Anlehnungen festgestellt werden können, ist der Cestische Einfluß in getragenen Sätzen, vor allem in Sarabanden, mäßig bewegten Couranten und auch in Allemanden, unverkennbar. Es scheint aber, daß diese direkte melodische Abhängigkeit von Cesti nur, solange der italienische Meister in Wien weilte, vorhanden war; da der Nachfolger Cestis in der Wiener Opernkomposition, Anton Draghi, an den Komponisten der „Pomo d'oro" in keiner Hinsicht heranreicht, verschwindet später der venezianische Einfluß.

Schmelzers Stärke war die Melodik. Seine Harmonik ist, der Homophonie der Tänze entsprechend, unkompliziert. Schmelzer ist zwar kein harmonischer Neuerer, doch sind die Schlacken der Kirchentöne bei ihm, bis auf einen geringen Rest (Durchschlüsse in Moll, dorische bezw. myxolydische Vorzeichnung), abgestreift. Dem harmonisch-modulatorisch einfachen Verlauf der Tänze (T—T, T—Tv, T—Tp, T—D) entspricht auch die Einfachheit der harmonischen Folgen. Die Stufen wechseln in den Hauptfunktionen und ihren Umkehrungen, gelegentlich gibt es kurze harmonische Ausweichungen, aber anspruchsvoll ist diese Harmonik keineswegs. Die volkstümliche Melodik bedingt naturgemäß eine einfache, fast durchwegs homophone Stimmführung, von der nur gelegentlich, etwa in den Giguen, hie und da in den Allemanden, öfter in den freien Sätzen abgegangen wird. Die Führung der Bässe ist zwar kräftig und individuell, doch ordnen auch sie sich der Melodie unter. Von den Mittelstimmen hebt sich manchmal im fünfstimmigen Satz die zweite Violine ab, indem sie mit der ersten Violine in Terzen oder Sexten geht, ein der Vulgärmusik entnommener Brauch.

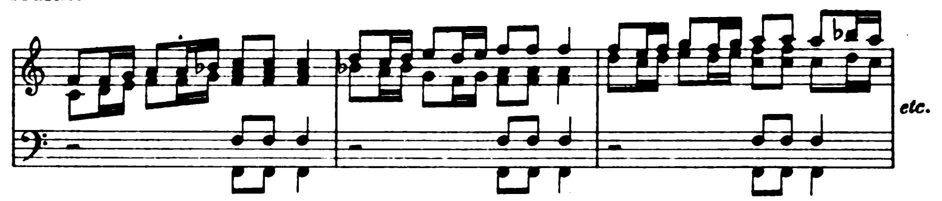
Die Möglichkeiten der homophonen Setzweise, die bei den Suitenkomponisten des 17. Jahrhunderts bei weitem überwiegt, ist vierfach:

1. Die Oberstimme ist melodieführend, die Begleitstimmen rhythmisch von ihr im ganzen und großen nicht verschieden.
2. Die Oberstimme ist konzertierend, die Begleitstimmen treten stark zurück.
3. Unisone Setzweise.
4. Chorweises Alternieren zweier oder mehrerer Komplexe.

Von diesen vier Arten homophoner Setzweise kommen die erste, zweite und vierte bei Schmelzer und den anderen Österreichern vor. Im Falle 1. ist die Führung des Basses durch seine Eigenschaft als harmonische Grundlage des Satzes bedingt. Sowohl er als die Mittelstimmen können sich dem Rhythmus der Melodie genau anpassen, können durch Durchgangs-, Wechsel- und Nebennoten, aber auch durch komplementäre Rhythmen eine stärkere Bewegung bekommen. Ausnahmsweise erhält auch der Baß eine selbständige durchgehendere Bewegung, wie etwa in der Aria Viennense des dritten Balletts im „Pomo d'oro", deren zweiter Teil einen in Durchgangsnoten sich bewegenden durchlaufenden Achtelbaß hat. Bei der Setzweise Schmelzers fällt auf, daß manchmal auch nur akzessorische Bewegungen der Melodie wie Ornamente oder Repetitionsnoten in allen Stimmen mitgemacht werden, Stellen, die sonst nur konzertierend behandelt werden. Als derartiges Beispiel sei eine Stelle aus der „Fechtschule" angeführt (Aria 1 ma, zweiter Teil), wo die wiederholten Sechzehntel in allen vier Stimmen mitgemacht werden:



Solche Stellen wirken in ihrer Erinnerung an die vollstimmigen, alle Stimmen koordiniert behandelnden älteren Suitenkompositionen des S c h e i n archaistisch, aber gleichzeitig auch volkstümlich. Eine gleichfalls der Fiedlermusik abgelauschte Setzweise ist die, bei der bei konzertierender Behandlung der Melodie nur charakteristische Rhythmen vom Orchester in Akkordschlägen mitgemacht werden. Derartige sequenzierende Folgen (Serenata con altre Arie von Schmelzer) muten für das 17. Jahrhundert ganz eigenartig an und finden sich wohl bei keinem anderen Komponisten kunstmäßiger Musik:



Wohl schreiben Schmelzers Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger, wie Muffat, Fischer, Schmicerer und Fux, einen durchaus nobleren Stil, aber so unmittelbar im Musikantenleben des Volkes wurzelt kein anderer als Schmelzer.

Mit dem polyphonen Satz verfährt Schmelzer ungemein spärlich; er schreibt dort, wo er ihn verwendet, nie wirklich fugiert, sondern nur imitatorisch, meist aber nur mit charakteristischen Einsätzen. Derartige Fälle finden sich in einigen Einleitungssätzen, Allemanden und meist in Giguen. Die Polyphonie ist die schwache Seite seines Instrumentalkönnens.

Im Anschluß an Schmelzers Suite wäre noch etwas über drei von ihm stammende deutsche Lieder zu sagen. Kretzschmar betont in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" (Seite 105) mit Recht, daß die katholischen Gebiete im allgemeinen und Wien und Österreich im besonderen in der Entwicklung des deutschen Liedes hinter den protestantischen Ländern weit zurückbleiben. Kretzschmar führt an, daß von reichsdeutschen Komponisten Löwe, Rist und Neumark Beziehungen zu Wien hatten, daß aber Wien erst 1673 zum erstenmal in den Liedverlag tritt, und zwar mit dem „Neugepflanzten poetischen Lustwäldchen... verfertigt durch des Zimbrischen Schwanenordens Lafnander" (nach Goedecke Philipp Jacob Oswald von Waldenegg), bemerkt aber, daß diese Sammlung möglicherweise ein nach Österreich gerichteter Fühler des Schwanenordens war. Kretzschmar vermutet, daß das Lied in Österreich nur als Schmuggelware existierte und hier aus religiösen Gründen ein Verlagsverbot bestand, zumal sich in den Melodien oft Anklänge an den evangelischen Gemeindegesang fanden. Diese Vermutung wird das Richtige treffen. Man muß noch in Betracht ziehen, daß fast die ganze Wiener Kompositionstätigkeit in der Hand der Hofkapelle lag, deren Mitglieder zum größten Teil Italiener waren, daß die feinere Umgangssprache bei Hof italienisch war, daß die Hofdichter Triller, Rudolph, Langetl usw. ein entsetzliches Deutsch schrieben und daß schließlich weder in akademischen Kreisen, die rein jesuitisch waren, noch in dem künstlerisch vollständig indifferenten Bürgertum der nötige Boden zur Entwicklung des Liedes bestand. Es sind demnach in Österreich nur ganz wenige handschriftlich erhaltene bodenständige Lieder auffindbar. In den österreichischen Archiven, die bisher zugänglich sind, konnte ich nur in Eger einige handschriftliche Proben feststellen.[1])

Von den drei erhaltenen Liedern Schmelzers ist das eine ein „Ring gsanglein", aus dem Ballett zu einer Oper vom 13. Februar 1668[2]), also ein Tanzlied, bei dem die Ausführenden ausnahmsweise zum Tanz auch sangen. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß es mehrstimmig gesungen wurde, da es im zweistimmigen Particell notiert ist. Die

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: „Aus Egers musikalischer Vergangenheit" in den „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen", Jahrgang 1920.
[2]) Vielleicht „Il Ciro vendicatore di se stesso".

letzten Worte des Textes deuten auf die Ausführung des Liedes hin, das in einem Ringelreihen, also in geschlossenem Kreis produziert wurde. Die anderen beiden Lieder, die in den „Denkmälern" anhangsweise abgedruckt werden, fanden sich im Kremsierer Archiv vor. Das eine von ihnen trägt die Aufschrift: „Deutsch Liedt a 2, 1 Sopran und 1 Tenor componiert von H. Joan Heinrich Schmelzer die 28. Februay Anno 1677." Die Form ist die denkbar einfachste: ein aus vier Takten bestehendes kurzes Thema wird alternativ von „ihm" und „ihr" viermal wörtlich, das letztemal gemeinsam in Terzen wiederholt. Der Text, dessen Dichter nicht bekannt ist (oder war es Meister Schmelzer selbst?), ist nach Sprache und Inhalt dem Wiener Poetendeutsch zugehörig mit seinen der Opernmythologie entnommenen Ergießungen von der „Ciprischen Flamm", die im „Herzen herumprustet". Etwas anspruchsvoller ist ein gleichfalls vom 28. Februar 1677 datiertes „Deutsch Liedt mit 1 Violine und 2 Violen" („In jenem Gefilde"), das zweifellos von Adam Krieger[1]), vielleicht auch von Johann Theile[2]), mit dem Schmelzer bekannt war, beeinflußt ist. Kretzschmar hebt als Eigentümlichkeit der Kriegerschen Gesänge, das unnatürliche Übergewicht der Orchesterritornelle bei einfachen volkstümlichen Liedern hervor, die dem ganzen Aufbau etwas Widernatürliches verleihen. Dasselbe ist von dem Schmelzerschen Liede zu sagen. Das Ritornell für Violine mit Baß ist weitaus anspruchsvoller als das Lied selbst, das eine hübsche in Dreivierteltakt gehende volkstümliche Melodie hat. Dadurch, daß das Ritornell mehrteilig ist (es wechseln zwei instrumental erfundene, in Achteln figurierte schnelle, mit zwei unfigurierten, mäßig bewegten tanzartigen Sätzchen — eine Form, die der Kanzonensonate ähnelt), nähert sich diese Schreibweise mehr der Art Theiles. Melodisch korrespondiert das Ritornell nicht mit dem Textteil, dafür aber rhythmisch in seinen langsamen Teilen. Das Ritornell wird nach der zweiten und dritten Strophe gespielt, während nach der letzten Strophe eine vollständige vierstimmige Gigue (Violine, 2 Violen, Baß) an Stelle des Ritornells tritt. Schon aus diesem Umstand kann man schließen, daß diese Lieder dem Boden der Ballettkomposition entstammen. Sie stehen ganz im Dienste des Balletts, das Instrumentale überwiegt die Vokalerfindung vollständig und erdrückt sie. Man wird an die Spottverse Dedekinds erinnert, die für Schmelzer vielleicht in erhöhtem Maße Geltung haben als für Krieger:

Klipdiklap, dipritsch, diprälle,
So klingt dein Geritornelle.

Es wären noch der Vollständigkeit halber zwei Klaviersuiten von Joh. Heinr. Schmelzer zu erwähnen, die handschriftlich in dem bereits erwähnten Leipziger Tabulaturbuch erhalten sind. Die Sammlung trägt die allgemeine Bezeichnung: „Partite ex Vienna." Sie enthält unter anderem auch Frobergersche Klaviermusik und wurde daher bereits von Adler (D. T. Ö., VI2' Seite 88) herangezogen. Die zwei in Betracht kommenden Kompositionen Schmelzers sind nicht direkt als Suiten bezeichnet, sondern führen im Titel sämtliche Tänze an:

1. Allemande, Aria, Montirande, Sarabande, Primi Toni Db. J. H. S.;

2. Sonatina, Allemande, Courant, Treza, Sarabande et Gigue, 4ti. Toni Joh. Heinr. Schmelzer Ao. 1681.
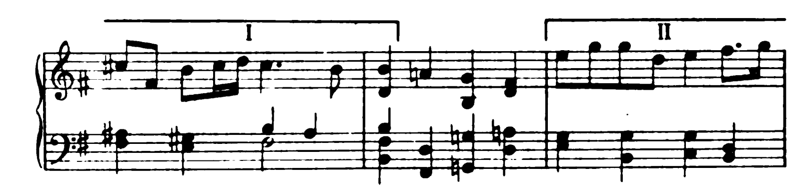
Laut Titel dieser Suiten hätten wir es mit einer posthumen Niederschrift zu tun. Ob diese Stücke tatsächlich von Joh. Heinr. Schmelzer stammen, ist sehr zweifelhaft. Nach der Datierung könnten sie auch von Andreas komponiert sein, da Verwechslungen zwischen dem „alten" und dem „jungen" Schmelzer häufig genug vorgekommen sein werden. Weder von Johann noch von Andreas ist bekannt, ob sie sich jemals am Klavier versucht haben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir es in dieser Suite mit Klavierarrange-

[1]) Krieger war 1657 nach Dresden als Hoforganist berufen worden und veröffentlichte dort seine Sammlung von 50 deutschen Arien, die auch handschriftlich (im Anhang zum Berliner Exemplar von Voigtländers Oden und im Liederbuch des Studenten Clodius) verbreitet waren.

[2]) Weltliche Arie und Kanzonetten, Leipzig 1667.



ments von Schmelzerschen Orchestersuiten zu tun haben. Die melodische Erfindung dieser Klavierstücke ist aber jedenfalls eine weitaus schwächere, als die seiner übrigen Instrumentalwerke. Der Klaviersatz ist gegenüber dem der zeitgenössischen Wiener Klaviermeister äußerst dürftig, fast ungeschickt, und klingt stellenweise fast leer. Von der französischen gebrochenen und die Klangmöglichkeiten des Instruments ausnützenden Schreibweise Frobergers ist hier ebenso wenig zu spüren als von der glatteren, flüssig-eleganten Schreibweise Pogliettis. Es ist vielmehr anzunehmen, daß entweder Schmelzer selbst oder der Schreiber der Suiten versucht hat, den Orchesterstil aufs Klavier zu übertragen. Dies macht sich vor allem im Gebrauch der weiten Lage und zwar auch im dreistimmigen Satz geltend, ferner in den häufig dicken, unschönen Vollgriffen im Baß, die den Klaviersatz als ungeschickt erscheinen lassen. Sehr gegen die Autorschaft Schmelzers, mindestens aber dafür, daß die Suiten nicht im Original Schmelzerscher Herkunft sind, spricht die Einleitungssonatine der zweiten Suite. Diese äußerlich einteilige Sonatina ist in Wirklichkeit ein in dilettantischer Art zusammengeflickter zweiteiliger Reprisensatz (etwa eine ins Pianistische übertragene Intrada). Bekanntlich ist das Voranstellen von freien Sätzen vor die Suite auch bei Poglietti und andern üblich (Toccaten, Kanzonen), ein aus der Suite für Laute oder Orchester übernommenes Verfahren. Um nun einen Einleitungssatz zu gewinnen, werden hier die beiden Reprisen (4 + 8, D — T) folgendermaßen zusammengezogen:



Auch aus diesem Umstande kann man schließen, daß ein Mißtrauen gegen die Echtheit dieser Suiten gerechtfertigt ist.

Hiemit hätten wir die Besprechung Joh. Heinr. Schmelzers zum Abschluß gebracht und wenden uns **Andreas Anton Schmelzer** zu.

Dieser hat die Ballettkomposition seines Vaters von 1680 bis 1693 fortgesetzt. Außer dem von Wellesz dem Inhalt nach angegebenen Cod. 16.588 der Wiener Hofbibliothek: „Arien zu den Balletten, welche an der Kayserl. Königl. Mayst. Leopoldo des 1ten Hoff vom 15. November Anno 1680 bis auf den Fasching anno 1685 gehalten worden, Erstes Buch"[1]) sind von seinen Balletten nur ein paar Bässe erhalten, die den betreffenden Opern, zu denen die Ballette gehören, beigeheftet wurden. Das übrige Stimmaterial ist verloren gegangen, verbrannt oder skartiert worden. Das Format der beigehefteten Blätter läßt aber darauf schließen, daß diese Stimmen tatsächlich einmal vorhanden waren, denn es ist dasselbe Format wie etwa die durch einen Zufall erhaltenen Stimmen zu den Balletten Hoffers vom Jahre 1694. Eine eingeheftete Baßstimme ist in folgenden Opernpartituren enthalten:

1. „Il marito ama più", von Draghi-Minato am 6. Jänner 1688, M. S. 18.889.

Intrada, Gigue, Aria, Traccanar, Minuett.

2. „Pigmaleone in Cipro" von Draghi-Minato am 9. Jänner 1689, M. S. 16.860.

Intrada, Minuett, Aria, Sarabande.

3. „La Rosaura overo amore figlio della gratitudine" von Draghi-Malvezzi im Fasching 1689. M. S. 16.028.

Balletto 1 mo per i Giardinieri: Aria, Sarabanda, Trezza.

Balletto 2 do per i Cacciatori: Intrada, Minuett.

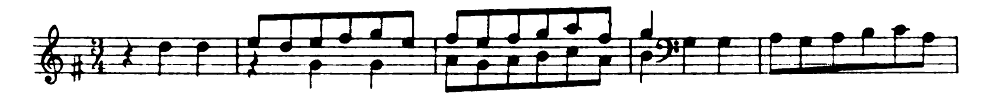
4. „La Madre degli Dei" von Draghi-Minato am 22. Juli 1693, M. S. 18.915.

Diese Oper hat nur die Baßstimme, einer Sonata und einer Intrada, *die eine französische* Ouvertüre ist[2]) (grave, fug. allegro, grave). Infolge der Notierung der Baßstimme als basso seguente sind die ersten zwei Takte des Fugatos ganz erhalten.

[1]) Ein folgendes Buch ist nicht vorhanden.

[2]) Im selben Jahre veröffentlicht Ph. J. Erlebach seine französischen Ouvertüren, die bisher als die ersten dieser Gattung in Deutschland galten.





Beckmann schreibt ferner in seinem Buche: „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700" ein Manuskript der Universitätsbibliothek in Upsala, Sonatina, Violino solo e Basso (Caps. 8/7, dem Andreas Anton Schmelzer zu, weil es die Zeichnung trägt: „I. H. S. Junior"; außerdem spricht Beckmann die Möglichkeit aus, daß die beiden M. S. Caps. 8/18 und 8/19 (ich nehme an, daß es sich um diese Signatur handelt, denn eine von Beckmann zitierte Sign. 9/19 war in den mir von der Universitätsbibliothek Upsala eingesandten Kopien nicht enthalten) gleichfalls von Andreas, nicht von Johann Heinrich stammen. Beckmann hält die Autorschaft Andreas Schmelzers für die drei genannten Stücke deshalb für wahrscheinlich, weil sie in der Violintechnik eher italienisch als deutsch sind und damit in einem gewissen Gegensatz zu Johann Heinrichs deutscher Violintechnik sehen. Die beiden letztgenannten Suiten (8/18 und 8/19) trügen überdies nur die Zeichnung „Schmelzer", wodurch die Möglichkeit, daß Andreas der Komponist sei, gegeben wäre. Bezüglich des Ms. 8/19 wäre zu bemerken, daß Andreas in allen authentisch ihm zugehörigen Suiten eine einzige Allemande schreibt, wodurch die Wahrscheinlichkeit, daß er der Verfasser des genannten Upsalaer Ms. sei, sich verringert. Außerdem kann ich in den authentischen Kompositionen Andreas Schmelzers nichts Italienisches finden. Im Gegenteil, es ist vielfach ein derberer, manirierter Volkston bei ihm anzutreffen als bei seinem Vater. So schöne tief empfundene melodische Linien, wie Johann Heinrich in seinen langsamen Sätzen, schreibt Andreas nie, der in seinen Tänzen mehr hüpfende Tanzrhythmen bevorzugt. Im Gegensatz zur mehr diatonischen Melodik Johann Heinrichs sind dessen Melodien meist in großen Intervallsprüngen (Dezime, Oktaven, Quinten und Quarten) gezackt, die vulgären Floskeln, die bei Johann Heinrich originell klingen, versteifen bei ihm. Nimmt man hinzu, daß sich von Andreas außer seinem Band Ballettkompositionen nichts erhalten hat, von Johann Heinrich dagegen eine große Anzahl von Kompositionen, so ist die Wahrscheinlichkeit für die Autorschaft Johann Heinrichs in höherem Maße gegeben.

An die Reihe Wolfgang Ebner, Johann Heinrich und Andreas Anton Schmelzer schließt als vierter Ballettkomponist des österreichischen Hofes **Johann Josef Hoffer** an. Da man über diesen Komponisten, der am Wiener Hof um 1700 keine geringe Rolle gespielt hat, bisher fast gar nichts wußte, so gebe ich hier seine Biographie wieder:

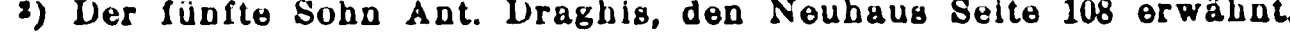
Köchel gibt in seinem Verzeichnis zwei Violinisten namens Hoffer an und zwar einen Johann Josef und einen Johann Jacob. Der Erstere steht in seinen Tabellen vom 1. April 1687 bis 1706, der Zweite von 1698 bis zum 14. August 1737 verzeichnet, in welchem Jahre er (Johann Jacob) im Alter von 64 Jahren starb. Das Geburtsdatum Johann Josef Hoffers konnte aus den Wiener Taufprotokollen nicht festgestellt werden. Dagegen ist durch die Altersangabe im Totenprotokoll ersichtlich, daß Hoffer 1666 geboren ist; ob in Wien ist fraglich, jedoch sehr wahrscheinlich. Der Name Hofer oder Hoffer ist in Österreich ein äußerst geläufiger. Nach dem Totenregister von St. Stephan lebte eine große Anzahl von Familien dieses Namens in Wien. Bei wem Hoffer Unterricht genoß, ist unbestimmt. Im Jahre 1686, also 20 jährig, bittet Josef Hoffer „für einen Scholaren aufgenommen zu werden". Der Supplikant wird am 17. Mai mit der Begründung abgewiesen, daß „auf Ihrer Kays. Mayst. Befehl dergleich Scholaren auf der Violin nicht von noth". 1687 erscheint er jedoch bereits als wirklicher Musiker, demzufolge seine Scholarenzeit, wenn er überhaupt eine solche mitgemacht hat, außerordentlich kurz gewesen ist. Daß er ein ausgezeichneter Violinist war, geht aus seinem Gesuch um Verbesserung seiner Besoldung vom Jahre 1693 hervor. Im Protokoll heißt es: „Johann Joseph Hoffer, Violinist, dienet seinem Vorgeben nach in das 7te Jahr mit Monatlichen 30 fl. Besoldung, bittet umb eine Eure Kays. May. allergnedigst beliebige Verbesserung." Das Gutachten lautet: „Der Capellmeister rathet zu einer Verbesserung an, auss Ursachen, dass Suppl. in seiner profession ein grosser virtuoso sey, auch die Arien zu den Balletten mache, wenn es ihm aufgetragen wird, hätte Weib, Kinder und schulden." Auf dieses Gutachten erhält Hoffer eine Verbesserung von 10 Talern monatlich. 1695 bittet Hoffer abermals um eine Verbesserung seiner Besoldung und „zugleich auch wegen der zweijährigen Ballettkomposition umb eine adiuta". Das Gutachten[1]) lautet: „Wass der Suppl. geniesset, zeuget die Beilag, so sich auf 900 fl. belaufet und für einen teutschen Geiger nur ziemblich zu sein scheinet, er erst auch anno 1693 eine verbesserung mit 10 Thaler Monatlich bekommen, die extra recompensen werden dissen leuthen sonsten a parte ex Camera Secreta bezahlt, es ist zwar nicht ohne, dass er dem Scholaren umb 360 fl. die Kost geben und zugleich lehrnen muss, von ihme also zu seiner Besoldung 540 fl. noch 50 zugesetzt werden, so mögte es auch für ihn genug sein." Die kaiserliche Entscheidung lautet: „Weillen der Suppl. von dem Scholarengeldt nichts genossen, indem der Scholar bey seinem Vatter die Kost hat, also solle

[1]) Des Obersthofmeisteramts.



die besoldung Ihme auf 40 Thaler gebessert werden, absonderlich, weillen er die Ballettarien componiert." (1. April 1695.) Die Bezüge Hoffers waren trotz dieser Begünstigung nicht zureichend, so daß er 1699 abermals gezwungen ist, um eine Gnadengabe einzukommen. Er erhält mit der Motivierung, daß er bisher nur die Violinistengage von 720 fl. jährlich bezogen habe, trotzdem aber mit der Ballettkomposition vollauf beschäftigt sei, eine Gageaufbesserung von 10 Talern monatlich. In einem neuerlichen Gesuche, das am 6. Mai 1700 erledigt ist, bittet Hoffer wieder um Erhöhung seiner Besoldung und beruft sich darauf, daß dem Andreas Schmelzer „wie selbiger die ballettarien zu componieren angefangen, allein disserthalben Monatlich 20 Thaller angeschafft worden", nun bereits sieben Jahre verflossen seien, seitdem Andreas Schmelzer die Ballettarien komponiert habe, und seit jener Zeit der Dienst bedeutend gewachsen sei. Im Gutachten des Kapellmeisters heißt es, daß der Suppl nunmehr 900 fl. jährliche Besoldung habe, daß er aber „bey allen geburths-, Nahmens und gala Tagen, auch Comoedien, Hof und Faschingsfesten oder Decorationen" sehr okkupiert sei, daß er daher eine Aufbesserung seiner Besoldung in der Höhe von 10 Talern wohl verdiene. Dem Gesuch wird stattgegeben. Vom November 1701 liegt ein abermaliges Gesuch vor, in welchem Hoffer darauf hinweist, daß seit Schmelzers Unpäßlichkeit ihm die „Direction der Instrumentalmusic" anvertraut worden wäre, daß er auch infolge seines Dienstes bei beiden Höfen (dem kaiserlichen und dem königlichen) so stark in Anspruch genommen sei, daß es ihm unmöglich geworden, Scholaren zu unterweisen, ein Umstand, der seinem Einkommen Abbruch tue. Diesmal stellt sich das Obersthofmeisteramt gegen sein Ansuchen und betont, daß Schmelzer auch nicht mehr als 90 fl. monatlich gehabt habe. Das Gesuch bleibt daher in Suspenso und wird später ad acta gelegt. Hoffer läßt es bei der Abweisung nicht bewenden, sondern erneuert 1702 abermals sein Gesuch, in dem er bittet, es möchten „seiner Besoldung monatlich 20 Rth. zugelegt werden, aus Ursachen, dass er die ballettarien componiere, Ihre Königl. May. bediene und hiedurch seine privat Scholaren und andere accidentien, so ihme zu nahmhafften Beyhilff gedienet quitiren müssen". Der Kapellmeister referierte, daß Hoffer „gar ville Arien per le Feste Theatrali" komponiere und „seine Obliggenheit in schuldiger Assistirung der Instrumentalconcerte bestehe". Wenn man daher keine Konsequenzen bei anderen Musikern fürchten wolle, so möge man ihm unter dem Titel eines „compositore di Concerti" die ersuchten 20 Rth. bewilligen. Dem Ansuchen Hoffers wurde am 10. Jänner 1702 stattgegeben. Hiemit scheinen sowohl die finanziellen Bedürfnisse als auch sein Ehrgeiz für eine Zeitlang gedeckt zu sein. Im Jahre 1706 verschwindet sein Name in der H. Z. A. R. aus der Liste der Hofmusiker. Das letzte Textbuch, das seinen Namen als Ballettkomponisten verzeichnet, ist die im Fasching 1708 aufgeführte Oper „Il Mario fuggitivo" von Giov. B. Bonocini.

Als nach dem Regierungsantritt Karls VI., der Stand der Hofkapelle reduziert werden sollte, hatten M. A. Ziani, J. J. Fux und der Konzertmeister Reinhardt eine Liste auszuarbeiten, die die Grundlage des neuen Standes der Hofkapelle bilden sollte. Johann Josef Hoffer ist in diese Liste, die mit April 1712 datiert ist, nicht aufgenommen. Das Verzeichnis wurde im Dezember nochmals revidiert; hier ist Hoffer mit einem Gehalt von 1440 fl. jährlich aufgenommen, seine Rubrik aber mit Tinte ohne jeden Kommentar gestrichen. Das Totenprotokoll von St. Stephan gibt einige weitere Anhaltspunkte für Hoffers Biographie. Demnach starb ihm am 15. Mai 1689 „an der Hectica" ein sechs Wochen altes Kind namens Anton.[1]) Hoffer war daher mindest seit 1688 verheiratet. Seine Gattin war eine geborene Strasser und hieß Anna Maria. 1689 wohnte Hoffer „bei der grossen Boten am Kohlmarkt", übersiedelte jedoch im Laufe der nächsten vier Jahre in das Haus „zu den hl. 3 Königen am Graben". Hier starb ihm am 18. November 1693 „an der Frais" ein Kind namens Philipp Emanuel Martin. Im Laufe der nächsten zehn Jahre wechselt Hoffer abermals seine Wohnung und zieht in das Gußmannsche Haus in der Kärntnerstraße, von wo aus am 2. Mai 1703 ein Vierteljahr altes Töchterchen Amalia Josefa beerdigt wird. Das Taufprotokoll von 1708 bei St. Stephan enthält einen wichtigen Hinweis auf das weitere Schicksal Hoffers. Am 7. Jänner 1708 wird nämlich ein dem „Josef Hofer R. K. M. Musicus Instrumentalis und reservierten kais. Hofkassa Direktor" geborener Sohn Josef Johann Christian „im Namen Ihrer R. kays. May. Herrn Ferdinand Draghi[2]) R. K. M. Schatzmeister" aus der Taufe gehoben. Hoffer hat somit in diesem Jahre den Dienst in der Hofkapelle verlassen und sich vermutlich vom Musikerberufe überhaupt abgewendet. Wann und wo sich Hoffer — oder wie er sich nach Antritt seines neuen Dienstes immer nannte: Hofer — die bureaukratischen Kenntnisse angeeignet hat, ist unbekannt. Seine Tätigkeit als reservierter Hofkassendirektor scheint recht erfolgreich gewesen zu sein. Hoffer wurde nämlich von den Kaisern Josef I. und Karl VI. in Anerkennung seiner Dienste in den Adelsstand erhoben. Sein Nobilitationsdiplom ist nicht verhanden, wohl aber sein Gesuch um Erhebung in den Adelsstand. Die Erledigung seines Gesuches erfolgte am 24. Februar 1722. Aus ihm geht hervor, daß der wegen seiner finanziellen Verdienste in den



[1]) Ein am 5. September 1682 „an der Frais" gestorbenes Kind Maria, sechs Wochen alt, eines Musikers namens Hanns Hofer (in Caspar Weidners Haus in der Naglergasse wohnend), kann nicht dem Ballettkomponisten zugehören, da dieser 1682 erst 16 Jahre alt war.
[2]) Der fünfte Sohn Ant. Draghis, den Neuhaus Seite 108 erwähnt.



Ritterstand erhobene Kassendirektor wirklich unser Ballettkomponist Johann Josef Hoffer ist. Er erwähnt zwar von seiner musikalischen Tätigkeit in der Hofkapelle nichts, betont aber ausdrücklich, daß er seit 35 Jahren (also seit 1686, in welchem Jahre er in die Kapelle eingetreten war) in kaiserlichen Diensten stehe. In dem Gesuche heißt es, daß er „durch seine Treue, schuldigsten fleiss und Eiffer nicht nur die so genannte reservierte Kays. Hof Cassa, welche Ein Jahr in das andere 15.000 fl. ertraget, zum stand gebracht, sondern auch umb das alterum-tantum des Oel imposto, welcher nun Jährlich ebenfalls gegen 40.000 fl, rentieret, vermehrt, folgsam dem Kays. aerario ein ansehnliches dadurch beygewirket" habe. Hoffer betont weiter, daß sich bereits Kaiser Josef I. im Jahre 1708[1]) veranlaßt gefunden habe, ihm das Baronat „aus Eigener Bewegnuss" zu verleihen, „gleich wie dessen Euer Kays. May. Reichs Hof Canzley sich anoch wollmithin zurück erinnern wird, dass auf mein selbstiges bittliches ansuchen, die Ecpedition damallen zurückgehalten worden". Schließlich motiviert er sein Gesuch noch damit, daß ihm die Standeserhöhung um so nötiger erscheine, als dadurch wirklich die Gelegenheit geboten sei, seinen Kindern eine bessere Versorgung zuteil werden zu lassen. Er bittet um das Adelsprädikat „Edler Herr von Hoffern". Die Erledigung des Gesuches steht im Konzept in dorso. Sie lautet: „Gleich J. M. des H. Supplicantens guette Dienste woll wissen und die gnad der abgelebten Kays. Mays. bedenkt, alss haben dieselbe in das gegenwärtige underthenigste Petitum desto gnedigster bewilligt." Der Kanzleivermerk sagt: „nulla expeditio". Warum sowohl bei seiner ersten Josefinischen Standeserhöhung als auch das zweitemal keine Ausfertigung des Adelsdiploms erfolgte, ist etwas unklar. Daß sich Hoffer bereits 1711 des Adelsprädikats bedient hatte, geht aus dem Totenprotokoll vom 31. September 1711 hervor, da „Des Woll Edelgeborenen Herrn Joseph Hoffers Sohn Franz" im Alter von sechs Jahren verschied. Johann Josef Hoffer starb am 7. Juli 1729 als kaiserlicher Hofkammerrat. Das Protokoll lautet: „Johann Josef Edler von Hofer der R. K. M. Hofcammerrath im Gussmannschen Haus[2]) in der Kärntnerstrasse 63 Jahre alt ‚an der Hectica'." Er wurde mit „Fürstengeleuth" bestattet. Sein wenige Tage vor dem Tode errichtetes Testament (26. Juni 1729), fand sich im Wiener Landesgerichte vor. Aus demselben geht hervor, daß er bei seinem Tode drei Kinder hatte und zwar eine Tochter, Frau Anna Catharina von Kleinersmann, und zwei Söhne, Columbano profes. zu Göttweih und Leopold Adam. Ferner ist ein Enkel, Johann Carl Graf Eszterhazy, vorhanden, Sohn seiner verstorbenen Tochter Maria Theresia (verheiratete Gräfin Eszterhazy). Diesen vier Personen legiert er ihren gesetzlichen Pflichtteil, hofft aber, daß dieselben von ihrem Rechte keinen Gebrauch machen werden, „alldieweil ich gar wenig mitteln verlasse". Zur Universalerbin setzt er seine Frau Anna Maria, geborene Strasser ein, „mit welcher ich so lange Jahre in allen Vergnügen Ehrlich zugebracht, die mir auch alle Trey und lieb erwissen, mir anbey mitteln zugebracht, von mir aber keinen Heurathsbrief in handen hat und mit dem ihr Verlassenden kümmerlich werde leben müssen".

Der von Köchel angeführte Hofmusiker Johann Jacob Hoffer war ein Bruder des Komponisten. Köchel setzt seinen Eintritt in die Hofkapelle in das Jahr 1698, doch ist auf seinem Gesuche um Aufnahme in die Kapelle ersichtlich, daß er bereits am 14. Mai 1696 Mitglied derselben wurde.[3]) In einem zweiten Gesuch — Erledigung vom 27. Jänner 1701 — bittet er um 10 Taler Besoldungsvermehrung, weil er bereits fünf Jahre diene und nicht mehr als die Scholarenbesoldung von 30 fl. monatlich erhalte. Der Kapellmeister befürwortet das Gesuch, indem er referiert, daß der Supplikant ungemein fleißig diene, „absonderlich nel suonare il balli". In einem Gesuche von 1702 (Erledigung 19. August) erklärt Hoffer, er habe „die gnad Ihro König. May. mit dem Violin, Flauten und lautten gehorsamst aufzuwarten", sei aber dadurch gezwungen worden, seine Scholaren zu quittieren. Das Gesuch hat Erfolg und er erhält zu seiner monatlichen Besoldung von 30 Talern weitere 10 Taler. Vgl. über Johann Jacob Hoffer auch Köchel, Johann Josef Fux, Seite 246 und 170. Er gehörte der Cäcilien-Bruderschaft an, und war im Jahre 1725 einer ihrer „Officianten, so alle zwei Jahre verändert werden". Er starb nach Köchel am 14. Oktober 1737 im Alter von 64 Jahren.

Während Joh. Heinr. und Andreas Anton Schmelzer ihre Ballette in Konvoluten sammelten, ist von Hoffer eine derartige Sammelhandschrift nicht erhalten. Zur Zeit Hoffers war, wie schon in der letzten Zeit der Periode Andreas Schmelzer der Brauch eingebürgert, die Baß-

[1]) Die erste Standeserhöhung scheint demnach noch auf seiner musikalischen Tätigkeit zu beruhen.

[2]) Auch dieser Umstand kann als Beweis dafür gelten, daß der reservierte Hofkassadirektor und der Ballettkomponist ein und dieselbe Person ist (siehe Seite 150).

[3]) Joann Jacob Hoffer des Violinisten Hoffers Bruder bittet alss Violinist in Ew. Kays. May. Dienst aufgenommen zu werden, allegiert, dass er schon zum öfftern sowoll bey den Balletten sich gebrauchen hat lassen. Bericht: Der Capellmeister, so hierüber vernohmen, berichtet, daß der Supplicant schon längst verlangt hat, in Kay. Dienste zu kommen, undt seit nun von gerauner Zeit her bey allen Hoff Balletten undt festen gebrauchen lassen, vermeint dahero, dass er die gebettene gnad meritier, in ansehung er auch von Ihro Dhlt. der verstorbenen Churfürstin zu Bayern hochseelig gndst recomandiert wordten, undt wass seine capacitet betreffe, 2 oder drey aussgenomen er einer von den Besten sey. Gutachten: Es ist neulich ein Violinist gestorben, stehet dahero bey Ew. Kays. May., ob man dissen Hoffer mit monatlichen 30 fl. an seine stelle aufnehmen solle. Res. Caes. placet (Leopold eigenh.).

stimme oder das zweistimmige Particell der Tänze den betreffenden Opernpartituren, zu welchen dieselben gehörten, zuzubinden. Der allergrößte Teil dieser Particelle ist verloren gegangen. Johann Josef Hoffer ist in 35 erhaltenen Textbüchern als Ballettkomponist verzeichnet, natürlich hat er zu viel mehr Opern, ferner zu allen Festen und Bällen die Ballettmusik komponiert. Von all dem ist nur folgendes in der Wiener Hofbibliothek erhalten.

Im zweistimmigen Particell den betreffenden Opern beigebunden:

1. La magnanimità di Marco Fabricio von Anton Draghi-Don. Cupeda (15. November 1695, M. S. 16.017);

Balletto 1 mo: Couranda, Sarabanda,
Balletto 2 do: Canary, Gallard[1]), Menuett,
Balletto 3 io: Aria, Buorea, Menuett.

2. Timone misantropo von Draghi. Im Karneval 1696, M. S. 16.068 (Akt I fehlt):

Balletto secundo: Aria, Gigue,
Balletto terzo: Couranda, Treza.

3. L'Arsace fondatore dell' imperio de Parthi von Draghi, am 9. Juni 1698, nach Köchel bereits 1690 aufgeführt, erhalten nur der dritte Akt:

Balletto 3 io: Intrada, Aria, Roanduo, Entra, Gigue, Bassapia.

4. Meleagro von M. A. Ziani, am 26. Juli 1706, zum Geburtstag Josef I. bestimmt, aber erst 16. August gegeben. M. S. 17.175:

Balletto 1 mo: Gavotte, Gigue, Passepied,
Balletto 2 do: Entree, Rigodon, Gigue, Passagallia, Menuett.

Ferner fand Robert Lach in ungeordneten Papieren eine Handschrift mit voll ausgeschriebenen Stimmen, auf deren Umschlag folgende Aufschrift steht (M. S. Suppl. mus. 1809):

Parti à 4.
Saint getanz (!) worden von den Kays. Hofftänzern am Fest Leoboldi bey Hoff 1694.
Del Hoffer.

Die Besetzung dieser Suiten ist folgende: Violine, Viola 1 ma (Disk.), Viola 2 da (Alt), Basso. Die einzelnen Suiten sind als „Balletto 1 mo, 2 do etc." bezeichnet und haben folgende Tänze:

1. Aria, Gavotta, Menuett.
2. Aria, Gigue, Gavotta, Aria.
3. Entree, Aria, Menuett, Retirada,
4. Marche, Aria, Menuett, Rigidon, Menuett, Menuett,
5. Aria, Menuett, Sarabanda, Bergamasco.

Von der letzten Suite ist jedoch nur die Violinstimme erhalten. Es ist die Frage, ob diese Suiten Ballett- oder freie Suiten sind, jedenfalls stellen sie Gebrauchsmusik vor, wie dies die Bemerkung „saint getanz worden" sagt. Die am 11. November 1694 dem Namenstage Kaiser Leopolds aufgeführte Oper war der „Pelopida Tebano in Tessaglia", zu der laut Textbuch Hoffer [nicht A. Schmelzer[2])] die Tänze geschrieben hatte; sie hatte keine Balletteinlagen, sondern nach der Licenza folgte lediglich ein Ballett[3]); aber auch in dem Falle, daß Zwischenaktsballette eingeschoben gewesen wären, würde die Anzahl der Suiten mit der möglichen Anzahl der eventuell in die Oper eingeschobenen Ballette nicht übereinstimmen, da es sich im höchsten Fall um drei Ballette hätte handeln können. Man wird aber auch diese Tänze nicht als Gesellschaftstänze ansehen können, weil sie, wie der Titel sagt, von den kaiserlichen Hoftänzern aufgeführt wurden.

Es scheint sich bei diesen Tänzen um Ballette zu handeln, die bei den Kammerfesten, Wirtschaften und Merenden eingeschoben wurden, und die manchmal von der Hofgesellschaft selbst, manchmal aber auch von den Berufstänzern aufgeführt wurden. Als höchstwahrscheinlich Hoffer zugehörig erwähne ich noch eine aus einem Opernballett herausgenommene Suite (Ms. Suppl. mus. 1818), die als „Balletto 3 io" bezeichnet ist und deren Stimmen für Streichquartett vollständig erhalten sind. Sowohl die Schreiberhand, die Tanzgattungen und der Stil der Musik sprachen dafür, daß es sich um ein Ballett aus der Periode Hoffer handelt. Die in demselben vorkommenden Tänze sind: Entree, Sarabande, Passapied 1 mo, Passapied 2 do. Retirada[4]).

Wenn man ein allgemeines Urteil über die Tänze Hoffers abzugeben hat, dann muß gesagt werden, daß die Ballettkomposition am Wiener Hofe seit Joh. Heinr.

[1]) Man beachte die verdeutschte Schreibweise der französischen Tänze bei Hoffer, die auch bei seinem Nachfolger, Matteis sich hie und da vorfindet.

[2]) Demnach Wellen Nr. 391 zu berichtigen.

[3]) Die Ballettanmerkung lautet: „Segue Balletto, nel quale si vede, che combattendo due, uno involuppa il suo contrario in una Rete, che teneva sotto lo Scudo, Mostrando l'Istoria della Stratagema di Pittaco Attenlense con Frimone Mitilineo."

[4]) Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch, daß die „Tabulae" der Wiener Hofbibliothek ein Ms. 18.829, verzeichnen, in welchem einige Lautenstücke eines „Hoffer nobilis de" enthalten sind. Der Autor kann sowohl Johann Josef, als auch Jacob Hoffer sein. Die Adelsbezeichnung deutet auf Josef Hoffer hin; dem gegenüber steht, daß Jakob Hoffer nachweisbar auch Lautenist gewesen ist, was von Johann Josef nicht bekannt ist.



Schmelzer im steten Absteigen begriffen ist. Während der Schmelzersche Tanz eine feste Physiognomie hat, die ihn aus hunderten von Tänzen heraus erkennen läßt, werden die Ballette schon bei Andreas Schmelzer und noch mehr bei Hoffer immer charakterloser. Es scheint dies vor allem auch daran zu liegen, daß der Massenbetrieb unter Hoffer die musikalische Erfindungsgabe im schlechten Sinne beeinflußte. Die Tänze verlieren bei Hoffer immer mehr an Originalität; die viertaktige Periode gewinnt gegenüber den rhythmisch komplizierteren Gebilden Joh. Heinr. Schmelzers immer mehr die Oberhand. Hoffers Melodien entstammen zwar gleichfalls der Volksmusik, aber seine Art ist doch der Kompositionsweise der beiden Schmelzer gegenüber als stark verwässert zu bezeichnen. Seine musikalische Potenz ist eine weit geringere, als die Joh. Heinr. Schmelzers, was um so stärker zum Ausdruck kommt, als Hoffer nicht mehr so kurze Perioden wie Schmelzer gebraucht, sondern oft erweiterte Formen verwendet, in denen er oft zu unorganischen Sequenzen greifen muß, um sich bei Atem zu erhalten. Der Satz Hoffers ist ziemlich rein, die Stimmführung so homophon als möglich und rhythmischen Selbständigkeiten der Stimmen wird ängstlich aus dem Wege gegangen. Während Hoffer in den wenigen erhaltenen Particellen die Tänze in wenig typischer Weise aneinanderreiht, sind in den voll ausgeschriebenen Suiten doch typische Gruppierungen zu konstatieren. So hat in der ersten Suite der als Aria bezeichnete Einleitungssatz eine freie, der Kanzonensonate entlehnte Form, die aus vier Teilen (zweimaliger Wechsel eines mäßig bewegten Satzes im C-Takt mit dem „Sarabandentypus") besteht; das Menuett hat hier und in der vierten Suite bereits seine um 1700 typische Stelle am Schluß. Dadurch, daß in der letztgenannten Suite zwei Menuette an den Schluß gestellt werden, nähert sich Hoffer dem Prozesse der Auflösung der Suite, sofern am Anfang des 18. Jahrhunderts die Suiten zum Teil nur aus der Aufeinanderfolge einer größeren Anzahl von Menuetten, Passapieds (vgl. auch das Balletto 3 io) und deutschen Tänzen bestehen. Die dritte Suite wiederum zeigt den „Aufzugstypus" (Entrée, Retirada). Von allen Tänzen, die Hoffer verwendet, zeigt das Menuett den größten Schwung und die frischeste Rhythmik. Die Menuette Hoffers zeigen auch bereits die für die spätere Zeit und auch bei den Klassikern noch verwendete typische Achtelbegleitfigur im Baß, die den Stücken etwas ungemein Bewegtes verleiht. Daß Hoffer auch gesangvolle, aber instrumental erdachte getragene Sätze zu komponieren verstand, beweist die „Aria" des zweiten Balletts, das im Anhang zum Schmelzerband in den „Denkmälern" mitgeteilt werden soll. Ein ungemein ansprechendes Stück ist auch der Marche des vierten Balletts, der auch einen selbständigeren, teilweise die Oberstimme imitierenden Baß hat und gewiß heute noch seine Wirkung nicht verfehlen würde.

Der Vollständigkeit halber wäre bei der Aufzählung der Wiener Ballettkomponisten[1]) zu erwähnen, daß die Wiener Hofbibliothek auch zwei handschriftliche Ballettsuiten des Münchener Ballettkomponisten **Melchior d'Asdespin** (oder Ardespina) bewahrt. Eitner[2]) berichtet von diesem Musiker, daß sein Name in den Akten des Münchner Kreisarchivs häufig verstümmelt auftritt, daß er 1643 geboren, seit 1666 am bayrischen Hof als Cornettist angestellt war und 1717 zu München starb. Die beiden erwähnten Handschriften tragen als Aufschrift die Titel der Opern, zu denen sie gehören, und zwar „L'Eraclio" (Oper von Giov. Batt. Bernabei, Partitur nicht erhalten) und „Il segreto d'Amore". Die Untertitel sind in beiden Handschriften gleich, nämlich „Arie per i Sudetti Balli consacrate alla S. C. R. M ta. di Leopoldo Imperatore da Melchiore d'Ardespin Consigliere e Maestro de Concerti di S. A. E.[3]) 1690."

[1]) Der Nachfolger Johann Josef Hoffers in der Ballettkomposition war der „engelländische Geiger" Nicolaus Matteis. Seine Ballette sind zum größten Teil in den Opernpartituren, denen sie zugehören, erhalten. Sie zeigen eine vollständige Auflösung der Suitenform, indem meist nur Arien, seltener Louren, Giguen, aber auch Passepieds verwendet werden. Typisch ist, daß Matteis nicht mehr „Louren, Sarabanden, Menuette" usw. schreibt, sondern meist nur Arien im „Tempo di Sarabanda" usw. vorschreibt. Eine auch häufig vorkommende Form ist die „Aria grotesca". Die Besprechung dieses Tanzkomponisten fällt außerhalb des Rahmens unserer Untersuchungen.
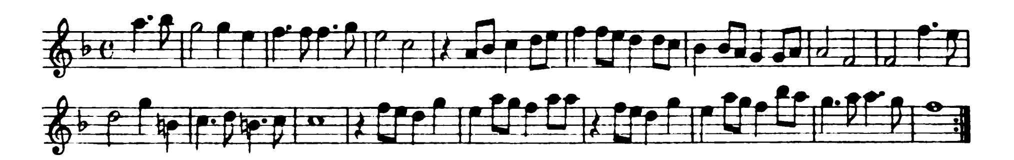
[2]) Quellenlexikon.

[3]) Sua Altezza Elettorale.

Die Tänze sind ebenso wie bei den Wiener Ballettsuiten auf die drei Akte der Opern verteilt und haben folgende Reihenfolge:

„Il segreto d'Amore":
Dopp il atto primo: Gavotte, Rondeau, Menuet, Menuet.
Dopp il atto secondo: Rigodons, Gigue, Aria, Bacanale.
Dopp il atto terzo: B(ourrée).
„L'Eraclio":
Dopp il atto primo: Entree, Gigue, Menuet, Rondeau.
Ballo dopp il atto secundo: Menuet, Gigue, Entree, Aria.
Dopp il atto terzo: (Gigue), Bourée, Entree, Chaconne.

Der musikalische Gehalt der Instrumentalstücke Ardespins hält mit dem der Wiener Komponisten keinen Vergleich aus. Der der Wiener Volksmusik entstammende frische Zug Schmelzers, von dem sich noch ein Hauch bei Hoffer, selbst bei Matteis findet, fehlt dem Münchner Ballettkomponisten fast gänzlich. Am ehesten wäre noch seine Musik mit der Hoffers zu vergleichen, der wie Ardespin in seinen Tänzen etwas längere Perioden als Schmelzer verwendet, öfter auch schon die gegen 1700 immer häufiger auftretende Liedform gebraucht. Das Ausdrucksniveau der Tänze hält sich bei Ardespin stark an der Oberfläche, doch gibt es speziell in den langsamen Sätzen auch schöne, ausdrucksvolle Themen, wie die Aria nach dem zweiten Akt des „L' Eraclio".



Eine Mittelstellung zwischen Ballett- und freier Suite nehmen die handschriftlichen Tanzfolgen **Kaiser Leopold I.**, die im Cod. 18.710 der Wiener Hofbibliothek gesammelt sind, ein, insofern nämlich in diesem Sammelband auch eine ausgesprochene Ballettsuite enthalten ist, die den Titel führt: „Balletto ist gedanzt worden von Ihro Durchl. der Erzherzogin Maria Antonia sambt noch anderen hochadligen Hoff Damen den 5. Marty 1685." Nach Weilen fand aber an diesem Tage keine Opernaufführung statt, weshalb die Zugehörigkeit dieser Suite derzeit nicht eruierbar ist. Diese Tanzfolgen Kaiser Leopolds sind bereits von Guido Adler in seinen „Kaiserwerken" besprochen und einzelne Tänze aus ihnen publiziert worden, so daß sich schon aus diesem Grunde eine eingehende Besprechung des Cod. erübrigt. Sie sind zweifellos von Joh. Heinr. Schmelzer beeinflußt, was schon aus einer eigenhändigen Bemerkung Kaiser Leopolds hervorgeht, die die alleinige Autorschaft Schmelzers bezüglich eines Stückes bezeugt. Aus dieser Notiz geht aber hervor, daß Schmelzer dem Kaiser auch bei der Komposition anderer Tänze geholfen hat. Während die Wiener Handschrift im zweistimmigen Particell notiert ist, sind in Kremsier vier Suiten Kaiser Leopolds in vollen Stimmen erhalten, die Konkordanzen zu den Wiener Tänzen darstellen. Die Titel der in Kremsier befindlichen Suiten Kaiser Leopolds sind:

1. Aria à 4 del Imperatore Leopoldo.
Violino, Viola 1 ma (Disk.), Viola 2 da (Alt), Basso.
Allemanda, Sarabanda, Gigue, Gavotta, Courante, Sarabanda, Gagliarda, Canario.
Konkord. Cod. 18.710: Secunda Aria (Nr. 10 bis 17 inkl.).

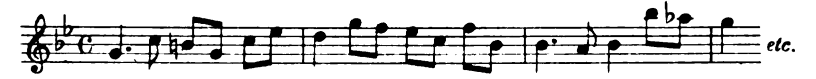
2. Ariae di Sua M. Caesarea.
Besetzung wie oben.
Allemanda, Courent, Sarabanda, Guige, Gavotta.
Konkord. Cod. 18.710: Aria Terza (Nr. 18 bis 22 inkl.).

3. Ariae di S. M. Caesarea.
Besetzung wie oben.
Sonata, Allemanda, Courante, Sarabande, Canario, Guige.



Konkord. Cod. 18.710 (Nr. 23 bis 27 inkl.): Quarta Aria. Die Sonata heißt im Wiener Cod. „Sonatina" und trägt den bereits erwähnten Vermerk Leopolds: „Dis der Schmeltzer allein"; tatsächlich zeigt die Sonatine unverkennbar Schmelzersche Schreibart.

4. Ariae di Sua Maesta Caesarea.



Besetzung wie oben.

Intrada, Sarabanda, Borea, Guige, Balletto, Ciaccona.

Konkord. Cod. 18.710: Balletto nono (Nr. 54 bis 59 inkl.).

Die Borea heißt jedoch im Wiener Cod. „Gavotta" und ist in einer anderen Kremsierer Suite unter dem Titel „Gavotte di S. M. C." verwendet, wo das Thema von einer konzertierenden Geige und einem Begleitorchester von 2 Violinen, 2 Violen und Baß in 9 violinistisch virtuosen Variationen abgewandelt wird, an die sich eine Ciaconna anschließt.

Wie schon Guido Adler betont, kann man Kaiser Leopold nicht als einen Dilettanten in landläufigem Sinne ansehen. Seine musikalischen Fähigkeiten sind nicht unbeträchtlich und dies zeigt sich auch in seinen Suiten, die eine frische Melodik aufweisen. In der Kürze der Form (er schreibt oft Perioden von nur zwei Takten) ist Leopold zweifellos von Schmelzer abhängig und auch in der Stimmführung schließt er sich mit deren Einfachheit und Homorhythmik an seinen Ballettkomponisten an. Der Zeitraum der Entstehung des Wiener Suitenbandes Kaiser Leopolds wird in die Zeit zwischen 1670 und 1690 anzusetzen sein. Darauf deutet neben der mit 1685 datierten Ballettsuite auch der Stil der Tänze, insoferne sich im Gegensatz zu beiden Schmelzer auch häufig Tanzperioden vorfinden, die den sogenannten Liedtypus aufweisen.

Gelegentlich der Besprechung der Suiten Kaiser Leopolds wären noch zwei dilettierende Musiker am österreichischen Hofe zu erwähnen, die sich auch in der Suite versucht haben. Von dem einen, Baron **Storzenau,** der die Ballettmusik zu Draghis „Ozio pigro e neghittoso" schrieb, ist nichts erhalten. Er scheint übrigens identisch zu sein mit jenem Baron von Schwarzenau, der in der Oper „Chi piu, sa manco l'intende o glio amori di Chlodio e di Pompea" von Draghi im Jahre 1668 mit dem gleich zu erwähnenden Herrn von Kielmannsegg im Orchester spielte.[1]) Der andere adelige Dilettant, Heinrich Gottfried von **Kielmannsegg,** schrieb die Sinfonia der am 9. Juni 1681 zum Geburtstag Kaiser Leopolds aufgeführten „Introduttione per una Serenata: Espero festeggiante". Sie ist nicht erhalten. Dagegen sind die Stimmen einer seiner Suiten in Kremsier vorhanden. Sie tragen folgende Aufschrift:
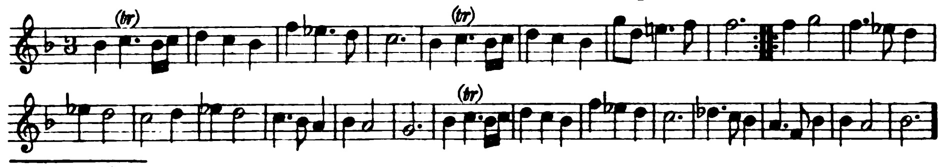
„Balletti à 4, 1 Violino, 2 Violae, 1 Violone, A. Dmo. Killmanseck."

Die Suite besteht aus folgenden Sätzen:

Intrada, Minuet, Canari, Courente, Minuet, Gigue, Retirada. Die Suite ist zwar nicht datiert, doch wird sie an das Ende der Siebzigerjahre anzusetzen sein, da sie bereits das Menue, und zwar zweimal verwendet. Daß Kielmannsegg Violinspieler war, ersieht man daraus, daß er die Skordatur verwendet, ohne sie indes ausdrücklich vorzuschreiben.

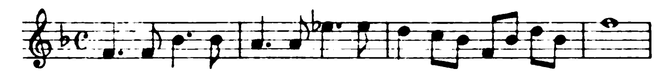
Der „Accordo" lautet [Notenbeispiel], auch sonst wegen der Oktav d häufig gebraucht.

Der gegen 1700 immer häufiger auftretende „Liedtypus" zeigt sich zum Beispiel im ersten Menuett, das auch deswegen bemerkenswert ist, weil es eine Art Dakapoform hat, mit unvermittelt eintretender Mollvariante in der Reprise:



[1]) Vgl. Neuhaus a. a. O., Seite 144.

Das Menuett steht mit der Courante in thematischer Verwandtschaft. Die Perioden sind gegenüber den Schmelzerschen Tänzen etwas in die Länge gezogen, es fehlt ihnen jedoch die rhythmische Prägnanz und die markante österreichische Melodik. Immerhin scheint, nach diesem Dokument zu schließen, Kielmannssegg ein guter Musiker gewesen zu sein. Seine Stimmführung ist sauber und korrekt, der Satz wohlklingend, wenn auch einfach homophon; stellenweise schwingt er sich zu schönen Linien empor, wie etwa im Anfang der Intrada:



Es kommen nun zwei Komponisten zur Sprache, denen bereits in der Geschichte der Klaviermusik eine bedeutsame Stellung zugewiesen ist, die aber in ihren Orchesterkompositionen bisher nur wenig bekannt waren. Von **Ferdinand Tobias Richter**[1]) sind folgende Suiten handschriftlich erhalten:

Hofbibliothek, Wien, Ms. 18.986.

1. „Balletti à 7", ohne ausdrückliche Angabe der Instrumentation. Es dürfte sich aber um 2 Trompeten und Streichquartett mit b. c. handeln.

Unben. Einleitungssatz, Allemande, Menuet, Ballo, Villanesca, Sarabanda, Gigue. Vollausinstrumentiert nur der Einleitungssatz, die Tänze vierstimmig.

2. Balletti à Cinque."

2 Trombe, Violine, Violetta (Disk.), Viola (Alt), Violone.

Signiert: Ferd. Tobias Richter, 1685.

Sonata, Allemande, Menuet, Sarabande, Ballo, Aria, Gigue.

St. Mauriz Archiv Kremsier:

3. „Ballettae Authore Dmo. Ferdinando Richter.

Violine, Violetta (Disk.), Viola (Alt), Violon.

Intrada (adagio), Ballo (allegro), Labrunada (presto), Trezza, La tofana.

Die beiden Wiener Suiten sind sowohl in der Anlage der Formen, als auch in der Instrumentation einander sehr ähnlich. Beide werden von freien Sätzen eingeleitet, und in beiden findet sich die Folge Allemande, Menuett, Ballo (in der zweiten Suite mit Einschiebung der Sarabande) mit der Gigue als Schluß. Als konservativer Musiker verwendet Richter in der ersten Suite eine komplette Kanzonensonate, die sogar thematisch



mit ihrer repetierenden Anfangsnote Anklänge an die alte Canzon alla francese zeigt. Die Sonate beginnt intradenartig mit einem Adagiosatz in G-Moll (achttaktig), an den sich ein zur Dominante modulierendes sechstaktiges Sätzchen mit durchgeführtem punktiertem Achtelmotiv anschließt, worauf unter Anknüpfung an den zweiten Satz mit dem „Starenmotiv" ein zur Tonika rückmodulierender siebentaktiger Satz die Überleitung zu dem mit „Grave" bezeichneten Tanzsatz bildet. Dieser ist im Dreihalbetakt notiert und dem Tempo nach als Sarabande, nach dem Rhythmus eher als Courante zu bezeichnen. Den Schlußteil bildet ein fugierter Satz, der aber ebenso wie die meisten anderen Fugati dieser Zeit in Wien homophon weiter läuft, sobald alle Stimmen eingesetzt haben. Der als Sonata bezeichnete Einleitungssatz der zweiten Richterschen Suite ist ein Kanzonenausschnitt. Er beginnt intradenartig mit chorischer Gegenüberstellung von Trompeten und Streichern, wobei beide Gruppen imitatorisch alternieren. Die Intradenfanfaren unterbrechen auch den zweiten Teil mit ihrem punktierten Achtelrhythmus. Die Tänze weichen von der normalen Form nicht ab, doch merkt

[1]) Vgl. über ihn H. Botstiber im XIII. Jahrgang, Band 2, der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", der auch die bisher vollständigste Biographie schrieb. Hier sei ergänzend ein Auszug aus seinem Testamente mitgeteilt: Es ist am 30. Oktober 1711 ausgestellt und am 13. November desselben Jahres publiziert. Seine Gattin hieß Anna Katharina und war eine geborene Dättenrieder. Es hinterblieben zwei Söhne, Anton und Ferdinand, und drei Töchter, Theresia Magdalena, Elisabeth und Barbara. Zur Universalerbin seines Vermögens, das im größten Teil aus Besoldungsrückständen bestand, bestimmte Richter seine Gattin, setzte aber jedem seiner Kinder einen Pflichtteil von je 200 fl. aus und legierte seinen beiden Schwestern Veronika und Eva je 100 fl.



man, daß dem Organisten und fruchtbaren Oratorienkomponisten der orchestrale Tanzstil wenig liegt. Im allgemeinen kann man von Richter behaupten, daß die wenigen erhaltenen Orchesterkompositionen dem Organisten und Klavierspieler das beste Zeugnis ausstellen. Die gebrochene französische Klaviermanier, die in den Klavierkompositionen oft einen Hemmschuh für die freie melodische Entwicklung bildet, hindert ihn hier nicht an der melodischen Entfaltung und so schwelgt er oft in italienischer Melodiefreudigkeit. Man höre den Anfang der folgenden Sarabande:



Etwas anders geartet ist die Kremsierer Suite, die sowohl in der Instrumentation als auch in der Melodik ein leichteres, eher französisches Gepräge trägt. Die Tänze haben teilweise eine ganz merkwürdige, stellenweise an moderne Operettenmusik gemahnende prickelnde Rhythmik. So fängt die Brunada[1]) folgendermaßen an:



Von dem Wiener Organisten **Alessandro Poglietti**[2]) sind in Kremsier sieben handschriftliche Suiten erhalten:

1. **Balletto à 6.**
2 Violinen, Altviola, 2 Gamben, Baßviola, Cembalo.
Entree, Gavotte, Amener, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte, Cadenza.
2. **Balletti à 5.**
2 Violinen, Altviola, 2 Gamben, Cembalo.
Entree, Gavotte, Branle, Amener, Courante, Branle, Menuette, Allemande, Sarabande, Passamezo, Bourrée, Retirée.
3. **Balletti à 5.**
Besetzung wie 2.
Entree, Canaries, Allemande, Courante, Sarabande, Gagliarda, Gigue, Amener, Retirée.
4. **Balletti à 5.**
2 Violinen, Altviola, Gambe, Baßviola, Cembalo.
Entree, Branle, Menuette, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Turtillione, Bourrée, Retirée.
5. **Balletti Francesi.**
2 Violinen, Alt-, Tenor-, Baßviola.
Intrada, Gagliarda, Courante, Sarabande, Gigue, Retirada.
6. **Balletti Francesi à 5.**
2 Violinen, 2 Violen, Cembalo.
Intrada, Allemande, Menuett, Bourrée, Branle, Gay, Canarie, Retirada.
7. **Balletti Francesi.**
2 Violinen, Alto (!), Tenore (!), Cembalo e Viola di Basso.
Sonata, Allemande, Amener, Gavotte.

Man erkennt in diesen Werken den geistvollen Autor der Rossignolsuite nicht wieder. Die freien Einleitungs- und Schlußsätze verraten zwar durch ihre motivische Arbeit oder einen gewissen Dissonanzenreichtum den Organisten, passen aber oft (z. B. die „Cadenza" der ersten Suite) gar nicht zu ihrer Umgebung. Auch die Imitationsarbeit in der Gigue ist sorgfältiger als die der meisten Zeitgenossen, ohne aber den Mangel an Schwung in diesem Satze zu beheben. Die übrigen Tanzstücke ergehen sich gleichfalls bei solider Faktur in abgebrauchten französischen Redensarten. Kein Takt

---

[1]) Zweifellos die italianisierte Form für „La Brunette". Nach Masson der Name von kleinen französischen Liebesliedern, die sich aber durch eine ernstere Stimmung von den Vaudevilles und den Airs à boire unterscheiden. Der Name soll im Anschluß an den Refrain eines bekannten Liedchens von Ballard aufgekommen sein, dessen „Brunettes ou petites airs tendres" die Runde durch Europa machten und auch Tanzlieder enthielten. (Masson la Brunette, Sammelb. der J. M. G. XII 3, und Riemann, Musiklexikon, 9. Auflage.)

[2]) Die ausführliche Biographie über ihn schrieb Adolf Koczirz zur „Lebensgeschichte Alessandro Poglietti (1916), „Studien zur Musikwissenschaft", Heft 4.

wienerischer Melodik verrät eine Beeinflussung durch Schmelzer; ein Ortsfremder, der sich als „Hoforganist" verpflichtet fühlt, auch zur musikalischen Ausstattung weltlicher Feste beizutragen.

Es gelangen nun einige Suitenkomponisten zur Besprechung, die bisher vollständig unbekannt waren. Als erster kommt der Musiker **Johann Jacob Prinner** in Betracht, dessen Geburtsjahr nach den später zu erwähnenden Dokumenten das Jahr 1624 ist.

Zum erstenmal fand ich seinen Namen in dem Briefwechsel Schmelzers mit dem Fürstbischof Liechtenstein. Schmelzer empfiehlt ihn am 24. Dezember 1670 als Nachfolger für den entwichenen Biber und schildert ihn als einen Musiker, der die Komposition „wol verstehe"; er berichtet über ihn, daß er ein guter Organist sei und auch das Violinspiel verstehe, daß er wohl studiert habe und ein guter deutscher Poet sei. Er hätte Weib, jedoch keine Kinder. Prinner habe mit Biber zusammen in der gräfl. Herbersteinschen Kapelle zu Eggenberg gedient, und sei ein „feiner junger Mann". Die Kapellmeisterstelle in Kremsier scheint aber Prinner nicht erhalten zu haben, wenigstens wird seiner in der Korrespondenz nicht mehr Erwähnung getan. Aus den Akten des österr. Staatsarchivs erfahren wir weitere Daten zu Prinners Leben. In einem in Linz erledigten Gesuch vom 7. November 1680 weist Prinner darauf hin, daß er die Erzherzogin Maria Antonia[1]), „auf dem instrument und in der Music instruiere" und bittet um die Cammerdienerstelle bei derselben. Sein Gesuch wird bewilligt mit dem Vorbehalt, daß seine Einstellung als Kammerdiener betreffs einer künftigen eventuellen Vermehrung von Stellen dieser Dienstkategorie keine Konsequenz nach sich ziehen dürfe. Für die Unterweisung der Erzherzogin erhält er monatlich 20 fl. „nachdem er Prinner bereits zu Prag gedient". 1685 bringt Prinner ein neues Gesuch ein, in welchem er sich als „kays. jungen herrschaft Cammerdiener und Musicalischer Instructor" bezeichnet, und um seine ausständige Besoldung bittet. Die Erledigung eines dritten Gesuches ist vom 19. April 1686 datiert. Hier bezeichnet sich Prinner als Instrumentist und Kammerdiener bei der Erzherzogin Maria Antonia und „fordert wegen höchstgedacht Ihrer Durchl. Instruierung auf dem instrument monatl. 30 fl. und desshalber ausstehende 1013 fl." Er wird jedoch mit seinem Gesuche abgewiesen und auf die Entscheidung von 1680 verwiesen, derzufolge er monatlich 20 fl. erhielt. Seine Rückstände sollen ihm ausgefolgt werden. Ein ähnliches Gesuch liegt noch mit der Erledigung vom 9. August 1690 vor. Nach der Verehelichung der Erzherzogin Maria Antonia hat sich dann Prinner um eine neue Stelle als musikalischer Instruktor umgesehen. Er erhält sie im gräflich Hohenfeldschen Hause. Sein Tod erfolgte 1694. Das Totenprotokoll zu St. Stephan sagt: „Prinner Joh. Jakob. Kais. Jungenherrschaft Kammerdiener und musikalischer Instruktor im gräfl. Hohenfeldschen Haus in der unteren Bräunerstrasse, 70 J. alt, beschaut 18. März 1694 an einem Lungenapostem."[2])

Kremsier besitzt von Prinner folgende handschriftliche Suiten:

1. Serenada Canicularis à 4.
Violino, Violetta (Disk.), Viola (Alt), Cembalo.
Serenada, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Sonatina.
2. Balletti Francesi à 4 del Sigre J. Prinner.
(Unvollst.) vorhanden: Diskant, Alt, Baß.
Sonata, Allemanda, Courante, Sarabande, Aria favorita, Aria damata (!), Gigue, Sonatina.
3. Balletti à 4 dal Sigre Brinner (!), Anno 1676 in Martio.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Baß.
Sonata, Allemande, Courenta, Sarabande, Gavotte, Gigue.
4. Balletti Francesi à 4 del Sigre. J. Prinner.
Violine (fehlt), Viola 1ma (Disk.), Violetta 2da (Alt), Cembalo.
Pars secunda: Sonata, Allemande, Courente, Sarabanda, Gigue, Sonatina.
Pars tertia: Sonata, Allemanda, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Sonatina.

Alle von Prinner stammenden Suiten zeigen eine feste Form, nämlich den Frobergerschen Typus, der durch Einschiebung von „Intermezzi" zwischen Sarabande und Gigue erweitert ist und von zwei freien Sätzen umrahmt wird. Der Prinnersche Satz zeichnet sich durch Sauberkeit und eine gewisse Selbständigkeit der Stimmführung aus, die wir bei den anderen Komponisten der Wiener Schule häufig vermissen; womöglich werden Komplementärrhythmen angebracht, die den Stücken eine gewisse lebhafte Bewegung

[1]) Die spätere Gattin des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, mit welchem sie sich am 17. Juli 1685 vermählte.

[2]) Sein Testament fand sich im Wiener Landesgerichte vor. Es ist vom 17. Oktober 1675 datiert und wurde am 26. Mai 1686 nochmals bestätigt. Sein Körper soll zu St. Stephan begraben werden. Zur Universalerbin setzt er seine Gattin Maria Clara, geborene Streublin von Weidemann ein. In der Testamentskonfirmation bestimmt er, daß sein Begräbnis „ohne grosse bracht in der stille zu nachts" stattfinden solle, „weillen die notwendigen spesa zu ersparren meiner liebsten Hausfrau in ansehung sovil Jahr hero Continuirlichen raisen bey Hoff mir die lebensmidtl sehr geringert worden".

verleihen. Die schwächere Seite Prinners ist die Melodie, die selten volkstümliche Herkunft verrät. Gegenüber Schmelzer gehen die Prinnerschen Formen, ähnlich wie die Pogliettis, in die Breite. Die instrumentalen Möglichkeiten des Streichkörpers erscheinen bei ihm ebensowenig wie bei Poglietti voll ausgenützt, ein Umstand, der auf die organistische Betätigung der beiden Komponisten zurückzuführen ist. Prinner ist ein mittelmäßiger, doch korrekter und guter Musiker; er sei hiemit gern seiner vollständigen Vergessenheit entrissen. Dasselbe gilt von einem anderen Wiener Komponisten, dem Kapellmeister bei St. Stefan **Johann Michael Zacher.** Von ihm haben sich zwei Suiten in Kremsier erhalten:

1. Ballette à 5, Auth. Sigre Michl Zacher, Anno 1676 in Martio.[1])
Violine, 2 ae Violae (Disk., Alt), Viola da Gamba, con Violone.
Sonata, Courente, Gavotte, Sarabande, Gigue, Retirada.
2. Ballette à 4 dal Sigre Zacher, Anno 1676 in Martio.
Violine, 2 Violae con Violone.
Freier Einleitungssatz (Sonata), Allemande, Gavotte, Courante, Sarabande, Gigue, Finale.

Köchel führt in seinem Verzeichnis der Mitglieder der Hofkapelle einen Andreas Zacher an, der vom 1. Juli 1700 bis März 1707, zu welcher Zeit er starb, angestellt war. Laut den Akten im österreichischen Staatsarchiv bittet dieser Andreas Zacher bereits nach dem Tode des Violinisten Leopold Rößler (gestorben Dezember 1692) um die vakante Gambistenstelle, bezeichnet sich in seinem Gesuche als Gambist bei St. Stephan „und allegirt pro merite, das Ihro May. der verwittibten Kayserin Eleonora höchsel. and. er als Violinist undt Gambist und von vier wochen hero auch bey Ew. May. auff denen Balletten gedient habe".

Er wurde damals nicht aufgenommen, sondern erst im Jahre 1701, nach dem Tode des Violinisten Franz Römer, der im Juni 1700 gestorben war. Das Protokoll des Anstellungsdekretes Zachers ist am 27. Jänner 1701 ausgestellt.[2]) Der Bruder dieses Andreas Zacher war Johann Michael Zacher, Kapellmeister bei St. Stephan, der 1698 um die Bewilligung des Hofmusikertitels ansucht und denselben 6. Juni 1698 auch erhält. Er starb 1712, wie aus seinem Testament hervorgeht, das am 12. November 1711 ausgestellt und am 7. Oktober 1712 publiziert ist.[3])

Johann Michael Zacher war seinerzeit ein in Wien angesehener Oratorien- und Singspielkomponist. Von einem „teutschgesungenen Schäffer gedicht": „Die unverhofften Freuden" ist das Textbuch in der Hofbibliothek vorhanden, während die Partitur verloren gegangen ist. Es wurde 1693 aufgeführt. 1704 wurde ein deutsch gesungenes Oratorium „Die heldenmüthige Judith" gegeben.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die beiden Suiten nicht von einem Komponisten, sondern von zweien (nämlich das zweite Ballett von Andreas Zacher) stammen, zumal die vierstimmige Suite einfach mit „Sigre Zacher" bezeichnet ist. Besondere Stilverschiedenheiten zwischen den beiden Suiten bestehen indes nicht; außerdem deutet das gleiche Datum darauf hin, daß die beiden Kompositionen derselben Provenienz sind. Das fünfstimmige Ballett zeichnet sich durch eine besonders nachlässige Notierung aus, die bei der Spartierung eine Menge Korrekturen notwendig machte. Außerdem gibt es eine Anzahl von störenden Satzfehlern, wie Oktavparallelen. Die Suite ist in Wirklichkeit nur vierstimmig, da die Gambe den Baß nur figuriert. Der Satz ist rein homophon, die Mittelstimmen halten sich fast krampfhaft an die Oberstimme, selbständige Rhythmen haben sie äußerst selten. Die Melodik ist aber nicht ohne eine gewisse Frische, jedenfalls ist sie rhythmisch lebhafter und mannigfaltiger als die Prinners. Auf einem höheren Niveau steht das vierstimmige Ballett, das auch in der Notierung und im Satz sorgfältiger ist als das fünfstimmige. Die Sonatina hat eine schöne ausdrucksvolle Melo-

---

[1]) Die Datierungen der Kremsierer Kompositionen beziehen sich meist nicht auf ihre Entstehung, wie dies schon bei den Schmelzerschen Balletten zu ersehen war, sondern entweder auf Aufführungen, vielleicht auch auf die Übersendungen aus Wien. Daher kommt es, daß z. B. Kompositionen von Prinner und Zacher dieselben Datierungen aufweisen (März 1676).

[2]) Den Söhnen seines verstorbenen Bruders Andreas, Franz Andre, Karl Josef und Andre vermacht er je 50 Rtl., dem Franz Andre ein „Silber-Khandl", das innen völlig, außen aber zinnvergoldet ist, mit der Jahreszahl 1670 auf der Handhabe, den beiden anderen je ein silbernes Becherl von einem halben Seitel. Daran ist aber die Bedingung geknüpft, daß dieses Legat nur gilt, „wenn deren Mutter Maria Theresia Zachern, weder bei seiner, noch bei seiner verstorbenen Ehegatten Verlassenschaft etwas anderes proprium vel prolium nomine praetendiert". Zur Universalerbin setzt er seine „Ehekonsortin Ottilia Sophia Theresia Sehbaldtin" ein. Aus einem Verlassenschaftsakt vom 6. März 1708 geht noch hervor, daß Zacher in erster Ehe mit einer Maria Barbara, geb. Haimbrunner, verheiratet war.

[3]) Danach Köchel Nr. 732 zu berichtigen.



die, die in der Sarabande wiederkehrt. Die lebhaften Sätze zeigen eine ansehnliche Erfindungsbegabung, die es bedauerlich erscheinen lassen, daß sich von Zacher nicht mehr als diese beiden Suiten erhalten haben.

Von den nun zur Sprache kommenden Musikern war nur ein höchst spärliches, zum Teil überhaupt kein biographisches Material auffindbar, weil dieselben der österreichischen Provinz angehören. Zunächst sei ein Musiker **Thomas Anton Albertini** vorgestellt.

In einem Briefe Liechtensteins an Schmelzer vom 6. September 1671 erwähnt der Fürstbischof einen „übel verhaltenen" Musiker Ignaz Albertini, der sich zweifellos in Olmütz irgend eine Mißtat zuschulden kommen ließ. Er muß von Wien aus nach Olmütz gelangt sein, denn nach dem Briefe Liechtensteins dürfte ihn Schmelzer empfohlen haben. Er kehrt von Olmütz nach Wien zurück und starb hier eines unnatürlichen Todes. Das Totenprotokoll St. Stephan meldet: „Albertin Ignaz, Ihro Majestät der verwitw. Kaiserin Kammermusikus im Werdemauthen Haus am Judenplatz, 41 J. alt, wurde am 22. September 1685 erstochen und am 23. vom Stadtgericht beschaut.[1])

Dieser Albertini dürfte vielleicht ein Verwandter des Komponisten Thomas Anton Albertini gewesen sein. Dieser war nach den Titeln der hier aufgezählten handschriftlich in Kremsier erhaltenen Suiten Kapellmeister an der St. Wenzelskirche in Olmütz. Die erhaltenen Handschriften sind:

1. Ballettae Honori ac Venerationi. Reverendissimi ac Celsissimi Principis Caroli Dei Gratia Episcopi Olomucensis Ducis S. R. J., Principis Regiae Capellae Boemiae et de Lichtenstein Comitis de feliciter Natalifantis pro vinculo Genethliaco submississimi reverentia oblata ab Authore Thoma Antonio Albertini de S. Wencesl Olomuc. Capellae Magistro Suae Celsitudinis Clientium minimo. Anno 1694 in Festo S. Caroli. Borromaei die 4. 9 bris.

1. Violino o Fletus 1 mo und 2 do, 2 Violen (Disk., Alt), Fagott Violone.
Ritornello, Arie, Gavotte, Boreo, Ciaconna, Menuett.

2 Hautbois, 2 Clarini, 2 Violini, 2 Viole, Violon e Fagotto.
Entree, Arie, Gavotte, Boreo, Menuett, Menuett, Bassacaglia, Chaconne, Menuett.

3. Aria à 4, H. Albertini.
Violino, 2 Violen (Disk., Alt), Violine.
Sonata, Aria, Sarabanda, Gigue, Finale.

Wie man aus diesen wenigen Werken Albertinis sieht, scheint dieser Komponist mit Vorliebe vollstimmig geschrieben zu haben, was auf seine Tätigkeit als Kirchenkapellmeister zurückzuführen ist. Der Satz ist reich mit Imitationen, vor allem zwischen Oberstimme und Baß, durchsetzt, klingt sehr volltönend und zeichnet sich durch eine saubere Stimmführung aus. Albertini verwendet bereits gerne dynamische Bezeichnungen, hauptsächlich bei Echostellen. In der erstgenannten Suite heben sich die beiden Violinen oder Fletus (Oboen?) concertinoartig vom übrigen Klangkörper ab, indem sie hie und da solistisch, aber ohne Begleitbaß behandelt werden. Es scheint dies bereits ein Einfluß der französischen Trios zu sein. Besonders liebt es Albertini, am Eingange der einzelnen Sätze die beiden Violinen allein einzuführen und sie im Verlauf des Stückes mit dem vollen Orchester alternieren zu lassen. Zweifellos ist diese Art der Instrumentation auf die in Österreich so beliebte chorische Kompositionsweise zurückzuführen. Auffallend ist, daß die genannte Art auch bei Chaconnen angewendet wird, in denen gleichfalls die beiden Violinen ohne jeden Baß mit dem Vollorchester alternieren.

Ein anderer in den Kremsierer Faszikeln mehrfach vertretener Komponist ist der Pater **Augustin Kertzinger.**

In einem Verzeichnis von alten Kirchenmusikalien des Stiftes Ossegg in Böhmen[2]) wird dieser Kertzinger öfter angeführt. Dr. Trolda, der dieses Inventar kopierte, berichtet, daß der Name Kertzinger in Böhmen heimisch sei und vermutet in dem Komponisten einen Wenzel Kertzinger aus Glattau, der bei St. Ägid in Prag Dominikaner war, wo er 1677 Theologie studierte und am 2. November 1694 zum Magister promoviert wurde. Diese Vermutung ist unrichtig.

---

[1]) Laut H. Z. A. R. war 1662 ein Johann Albertini an der Domkirche in Preßburg als Organist angestellt. Er bekam in diesem Jahre „wegen des Landtag" 10 fl. „zur Verehrung".
[2]) Vgl. Trolda, "Tote Musik", Musica divina, VII., Pg. Nr. 5—7.



Kertzinger hieß mit seinem Taufnamen Augustin und war Domkapellmeister in Prag, wie aus dem Einlaufsbuch des Hofkammerarchivs (R. S. 35) von 1658 (28. Jänner) hervorgeht.
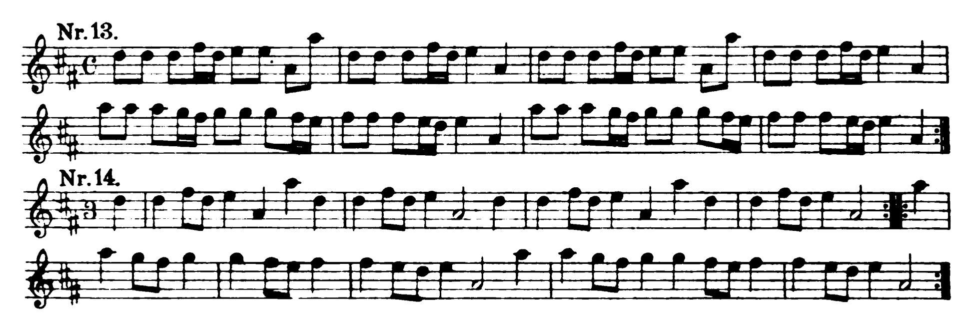
"Khönigl. bevell an Johann Baptista Morakh Rendtmaister in Böheimb wegen bezahlung dem P. Augustino Kierzinger ordinis Sancti Benedicti Directori Chori bey der Thumbkirchen auf dem Prager Schloss seiner unter Ihrer Khönigl. May. anwesenheit allda mit der Music gehabte bemühung halber zu einer recompens 150 fl., denen gesambten Musicis aber 1000 fl. von den negst eingehenden böhmischen Landtagsbewilligungsgeldern des ersten termins. Item Gschafftl an Hofzahlmeister Eder betr. Quittirung." Diese Ausgabe ist im gleichen Jahre in den H. Z. A. R. vermerkt.

Von diesem Prager Kapellmeister sind zwei Tanzfolgen in Kremsier erhalten.

1. Balletti Francesi à 4, R. P. Aug. Kerzinger, 1662 scripti.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone, Baß Cont.
15 Tänze ohne Namen.

2. Branles da Pollon à 4, A. R. P. A. Kertzinger.
2 Violinen, Viola (Disk.), Baß.
18 numerierte Tänze.

In beiden Fällen schreibt Kertzinger keine eigentlichen Suiten, sondern stellt je einen Tanz im Geraden- und Tripeltakt, die durch die gleiche Tonart und Melodik ihre Zusammengehörigkeit erweisen, zusammen. Er geht daher auf die alte Form des „Danz- und Nachdanz" zurück, ohne jedoch verschiedene Typen (Pavane, Gaillarde, Allemande, Tripla usw.) zu verwenden. Die Tänze Kertzingers sind in der knappsten Form, meist von vier Takten verfaßt, und zeigen eine volkstümliche Herkunft. „Slawismen" sucht man bei diesem zweifellos deutsch-böhmischen Musiker vergebens. Ich gebe die Melodie eines der charakteristischesten Tänze aus den polnischen Branlen wieder und werde anderweitig auf diese Tänze noch zurückkommen.



Ein gleichfalls mit zwei Stücken in Kremsier vertretener Musiker ist **Philipp Jacob Rittler,** über den sich biographisch keine weiteren Anhaltspunkte ergaben, als daß er wahrscheinlich Organist oder Kapellmeister an der Troppauer Jesuitenkirche gewesen ist, was auch nach der Datierung einer seiner Sonaten („scriptum Oppaviae") zu vermuten ist.[1])

Die beiden von ihm erhaltenen Suiten sind:

1. Arie à 4, Auth. Ph. Jac. Rittler.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Intrada, Allemanda, Courente, Gavotte, Sarabande, Aria, Sarabande, Gigue, Retirada.

2. Ciaccona à 7, Auth. Ph. Jac. Rittler.
2 Clarini, Violine, 3 Viole (Disk., Alt, Ten.), 1 Violone o Cembalo.

Aus diesen beiden erhaltenen Stücken Rittlers lassen sich keine Schlüsse auf seine Bedeutung ziehen. Die Tänze der Suite haben eine ansprechende Melodik, sind aber sonst ohne jede Bedeutung. Der Satz ist ziemlich rein und durchaus homophon mit Ausnahme der Gigue, die die typischen imitatorischen Einsätze hat, bald aber, wie auch am Beginn der zweiten Reprise, homophon verläuft. Die Retirada ist diesmal kein Reprisensatz, sondern ein aus der Kanzone übernommenes langsames (adagio) Stück, in dessen Verlauf

[1]) Eine Anfrage beim Troppauer Pfarramt zum „Deutschen Ritter" blieb ergebnislos.

übrigens an einer Stelle auch ein kurzes Motiv imitatorisch von allen Stimmen durchgeführt wird. Die Stücke hängen zwar melodisch miteinander nicht zusammen, doch sind speziell bei den Anfängen der ersten drei Sätze melodische Anknüpfungen zu konstatieren, die sich im weiteren Verlauf verlieren. Die Ciaconna ist ein länger ausgeführter Variationssatz über einen kurzen Ostinato. Die beiden Trompeten heben sich vom Streichquintett chorisch ab und stehen mit ihm oft im Echoverhältnis. Dabei sind die Clarini und Violinen technisch ganz gleichartig behandelt, es sind weder die Eigentümlichkeiten der Trompeten noch die der Violinen ausgenützt. Die einzelnen Variationen sind rein formal und machen regelmäßig die Kadenz des Ostinato mit, so daß eine thematisch-melodische Überbrückung desselben nicht vorhanden ist.

Der fürstbischöfliche Feldtrompeter **Paul Joseph Weiwanowsky**[1]) ist außer mit einer größeren Anzahl von Sonaten (Kanzonen-Sonaten) auch mit drei Tanzstücken vertreten, und zwar:

1. Intrada con altre Arie a Paulo Weywanowsky Tubicine Compestri, Anno 1679 im Februario Viscoviae composta.

Violino, 2 Violen (Disk., Alt), Violone, Cimbalo, 3 Piffari (Viol., Disk., Alt), Fagotto, 2 Clarini.

Intrada, Gigue, Sonata.

2. Serenada Composta a Paulo Josepho Weiwanowski Tubicine Campestri, 1691, Cremsirij.

Violine, 2 Violen, 2 Clarini, Tromba principale (Disk.), Alt-Trombe, Cimbalo o Violone.

Ingressus, Sarabande, Gavotte, Minuett, Gigue.

3. Intrada Paulo Joseph Weiwanowski Tubicine compestri Comp. 1683.

Violino, Violetta 1 ma (Disk.), Violetta 2 da (Alt), Violone, 2 Clarini.

Die Kompositionen Weiwanowskys zeichnen sich durch eine besondere musikalische Tiefe nicht gerade aus. Man merkt ihnen schon aus der Instrumentation an, daß der Verfasser vor allem Trompeter war. Er liebt es, recht vollstimmige, gelegentlich doppelchörige Musik zu schreiben. Der Kammerstil liegt ihm weniger. Immerhin sind seine Kanzonensonaten musikalisch bedeutender als seine Tanzkompositionen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, da es sich um Werke eines tschechischen Komponisten handelt.

Ein anderer in Kremsier vertretener Musiker ist **Johannes Fischer.**

Daß es sich nicht um Johann Kaspar Ferdinand Fischer handeln kann, ist aus seinem Stil sofort zu erkennen, da derselbe besonders in der Instrumentation seine österreichische Zugehörigkeit nicht verleugnen kann. Da er in zwei Balletten skordierte Violinen verwendet, könnte es sich eher um den 1621 zu Schwedt geborenen Schüler und „Notisten" Lullys handeln, der um 1681 Musiker an der Barfüßerkirche zu Augsburg, 1685 am Hof zu Ansbach und zuletzt markgräflicher Hofkapellmeister in Schwedt war. Gerber berichtet von diesem, daß er die Skordatur besonders liebte. Aber auch dieser dürfte mit unserem Johannes Fischer nicht identisch sein. Trolda[2]) kennt ferner einen Kantor Johann Adalbert Fischer, der seit 1689 bei Maria an der Lacke angestellt war und 1716 starb, ferner einen Johann Wenzel Fischer, der seit 1705 Kantor an der Teynkirche in Prag gewesen sein soll. Das Totenprotokoll von St. Stephan berichtet ferner von einem Geiger Johann Fischer, der am 13. September 1679 im Alter von 50 Jahren in Wien starb. Da der Name Johann Fischer ein auch im 17. Jahrhundert ungemein häufiger ist, so läßt sich vorläufig die Identität dieses Kremsierer Komponisten nicht feststellen. Es sind folgende Handschriften vorhanden:

1. Balletti ad duos Choros. Authore D. Joanne Fischer.

2. Chore von je 1 Voline, 2 Violen (Disk., Alt), Violon.

Intrada, Balletto, Gigue, Sarabanda, Balletto, Menuett.

2. 2 Balletti von Joh. Fischer à 4.

„Balletta Composita in Melancholia Authoris apud solatium quaesentis e Vratislawia ad Neoburgicum Episcopum Vratislawiensem pergentis."[3])

I. Allemanda, Gavotte, Menuett, Bourée, Menuett.

II. Sonata, Allemanda, Menuett, Bourée.

---

[1]) Eine Anzahl von Briefen (auch in tschechischer Sprache) sind im Kremsierer Archiv vorhanden.

[2]) A. a. O.

[3]) Dies ist die einzige biographische Notiz über Joh. Fischer.

Vollständig unbekannt sind auch die Namen der Komponisten folgender drei Suiten:

Balletti à 4, Auth. Pat. **Tollar** S. Jesu, 1673 in Junio.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violon.
Intrada, Allemanda, Sarabanda, Gigue.
Ballettae ad duos Choros, Del. Signore **Hugi.**
2 Chöre von je einer Violine, 2 Violen (Disk., Alt) und Baßviole.
Intrada, Aria, Treza, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Ciacona.
Parthia ex A à 3, Johann Friedrich **Tauchmann.**
Violino Primo, Violino Secundo, Violon Zello (!).
Intrada, Bourée, Menuett, Pastorella.

Schließlich gebe ich ein Verzeichnis der in Kremsier vorhandenen **anonymen Suitenwerke,** ohne jedoch mich mit all diesen Stücken zu befassen; es wurde bei Gelegenheit (Instrumentation und Formen) von ihnen gesprochen.

1. Balletta à 4, A. S. G. C. M. d. C. d. S. M.[1])
1 Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone o Cembalo.
Intrada, Courente, Sarabanda, Gavotte, Gigue.
2. Balletti à 4 (!).
2 Violinen, 2 Violen (Disk., Alt), Violon.
Sonatina, Ballo, Courente, Sonatina, Ballo, Sarabande, Sonatina, Gigue, Sonatina.[2])
3. Balletti à 8.
Violine, 2 Violen (Alt, Ten.), 2 Clarini, 3 Trombone (Alt, Ten., Baß), b. c.
Sonata, Allemanda, Courante, Gavotte, Sarabande, Sonatina, Gigue.
4. Balletti Francesi à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Baßviole.
Sonata, Allemanda, Courante, Sarabande, Gigue, Saltarello.
5. Balletta à 4.
Violine, 2 Violen (Alt, Ten.), Violone.
Sonatella, Mascara, Sarabanda,
6. Balletta à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Sonata, Allemanda, Gavotte, Courente, Sarabanda, Gigue, Retirada.
7. Balletti à 5, Anno 1666, Die 22. 7bris. script.
Violine, 3 Violen (Disk., Alt, Ten.), Organo.
Allabreve, Allamanda, Courante, Sarabande, Guige.
8. Balletti à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Intrada, Courente, Sarabanda, Gavotte, Gique.
9. Balletta Discordata à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Bassus.
Allemanda, Courente, Aria, Treza, Retirada, Gigue.
10. Balletti à 2 Violini discordati.
2 Violinen, Cembalo.
Allemande, Sarabande, Courante, Gigue.
11. Grand Ball.
2 Violinen, Gamba (Alt), Tenor-Gamba, Baß, Bass. cont.
Intrada, Gavotte, Brande, Amener, Courente, Brande, Menuett, Allemande, Sarabande, Passamezo, Borea, Retirada.
12. Ballettae triplices à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Brandles, Amener, Montirada, Courente, Sarabanda, Minuet, Retirada.
13. Balletti à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Sonata, Allemanda, Courante, Sarabande, Arie, Sarabande, Sonatina.
14. Balletta à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Allemanda, Gavotte, Courante, Sarabanda, Guige, Arie, Double.

---

[1]) Das heißt: A. Sign. G. C. Musico di Camera di S. M., vielleicht ist es Giusto a Castro, möglicherweise auch ein Musiker der Kaiserin Eleonora.
[2]) Die Rückseite des Umschlages enthält den Anfang einer Partitur einer 4 st. (mit B. c.) „Der tag der ist", mit der Bemerkung: „H. Ritter Leutenant unter dem H. Rittmeister Julio Compagny unter Regiment W.....".



15. Balletta à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Baß.
Allamanda, Menuett, Lemasme (!), Boure, Menuett.
16 Balletti à 5.
2 Violinen, Viola, 2 Bässe (Violone und Gamba).
Intrada, Allemanda, Courenta, Ballo, Sarabanda, Gavotte, Gigue.
17. Ballata (!) ad duos Choros.
2 Violinen, 2 Violen (Disk., Ten.), Baß, b. c.
Aria, Variatio, Gavotte, Gigue.[1])
18. Balletti à 5.
2 Violinen (Viol., Disk.), 2 Violen (Alt, Ten.), Violone, b. c.
Intrada, Allemanda, Couranta, Ballet, Sarabande, Gavotte, Gigue.
19. Balletta à 4.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Allemanda, Gavotte, Courante, Sarabande, Gigue, Aria, Doubl. (!)
20. Ciaccona à 3 Chori.
Choro 1 mo (4 Viole radop.), Violine (3 fach), 2 Violen (Disk., Alt je 3 fach), Basso di Viola (1 fach).
Choro 2 do (1 Clarino).
Choro 3 tio (2 Flauti e 1 Fagotto per libito), b. c. (2 fach), Ciaccona, Allemande.
21. Serenada.
2 Violinen (Violino 2 do fehlt), 2 Violen (Alt, Ten.), Violone, 2 Clarini (1 Cl. fehlt).
22. Intrada.
2 Violinen, 2 Violen (Disk., Alt), Violone, 2 Clarini.
23. Aria e Gigue.
2 Violinen, Alt-Viole, Baß.
Die folgenden Stücke tragen keine Überschrift:
24.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Intrada, Minuet, Canari, Courente, Minuet, Gigue, Adagio.
25.
2 Violinen, Viola di Braccio (Disk.), Violone.
Allamanda, Courante, Sarabanda, Gavotta, Gigue, unb. S. (Sonatina).
26.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Violone.
Aria, Cique, Aria, Treza, Aria Rösing[2]), Gigue.
27.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Organo.
Intrada, Allamanda, Sarabanda, Guige.
28.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Baß.
Allamande, Courant, Gavotta, Saraband, Guige.
29.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Cembalo.
Sonata, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Sonatina.
30.
Violino 1 mo (Choro 1 mo), 2 Clarini (Choro 2 do), b. c.
Sonatina, Courenta, Balletto, Sarabande, Sonatina.
31.
Violine, 2 Violen (Disk., Alt), Basso.
Sonatina, Corante, Gigue, Passagalia, Gigue, Aria halter, Retirada.
32.
2 Violinen, Alta Viola, Clarino, Organo.
Intrada, Allamanda, Corant, Sarabanda, Aria, Double, Gavotta, Gigue, Finale.
33.
2 Violinen, 2 Violen (Altus, Tenor à 5!) b. c.
Intrada, Montirande, Ballet, Lamento, Double, Sarabanda, Ballet, Corant, Ballet, Corant, Ballet, Sarabande.
34.
2 Violinen, Viola da Brazzio (Alt), Cembalo.
Gigue, Allamanda, Courante, Gigue, Gavotte, Sarabanda, Guige.

---

[1]) Die Chöre sind gleichlautend, die erste Violine ist dreifach, die anderen Instrumente zweifach besetzt. (Laut Anzahl der Stimmen.)

[2]) Dies dürfte jener Musiker sein, den Schmelzer am 2. November 1670 in seinem Briefe an Fürstbischof Liechtenstein erwähnt.

Alia: Sonata, Allamanda, Courante, Canari, Guige.
Alia. Allamanda, Villana Hanatica, Guige.
85.
„A 3 Violini verstümbt", 3 Violinen und Violone.
Allemanda, Gigue.
86.
3 Violinen (2 Viol., Disk.), Baß.
16 Tanzsätze ohne jede Bezeichnung, der letzte bezeichnet als „Bonne nuit".
87.
2 Violinen, 2 Violen (Alt, Ten.), Violone.
Intrada, mit 7 unb. Tänzen.

Die hier besprochenen Werke sind für das Archiv der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" zum größten Teil spartiert worden. Von den anonymen Werken lag allerdings ein geringerer Teil noch nicht in Partitur vor. Doch war bereits aus dem Studium der Stimmen zu entnehmen, daß sich dieser Teil durch keinerlei Sondermerkmale von den ausführlicher besprochenen Werken unterscheide.

ANHANG.

Aus dem musikalischen Briefwechsel des Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz.

Nachstehende Briefe und Briefregesten, die dem fürsterzbischöflichen Archiv zu Kremsier entstammen, gelangen hiemit zur Veröffentlichung. Die Orthographie habe ich durchgehend beibehalten. Die Konzepte des Fürstbischofs sind teilweise, weil sie in einer Art Stenographie abgefaßt sind, schwer leserlich, weshalb einige Konjekturen vorgenommen werden mußten.

Wenzelsberg[1]) an Liechtenstein.

Hochwürdigster etc.!

Neben den ordinari Zeitungen habe Euer hochf. gn. ich auch inligente voce sola beischliessen wollen, welche ich von Ihrer Mt. der verwittibten Kayserin Capellmeister Ziani zu grossen gefallen empfangen, der mir auch noch etwas mehrers zukommen zu lassen versprochen; wan ich nun wissen werde, dass Ew. hf. Gn. an dergleichen ein gdigstes Gefallen haben, werde ich auch mit dem übrigen, sobald ichs zu meinen handen bringe werde, gehorsamst aufwarten.

Wien, den 20. Jänner 1668.

Hochwürdigster etc.!

Demnach mir zu grossen gefallen die Kupfer der grossen Kays. Comediae die nach Ostern sollte gehalten werden, verehrt worden, doch ohne die Composition, welche weiln die maiste materia derselben auf den neugebornen Prinzen eingerichtet ward, anizzo wegen desselben todsfall wiederumben muss geändert werden, und eben darumben der Zeit nach noch nicht zu bekommen ist, als habe Ew. hf. Gn. ich underdessen die gemalte figuren hiebey underth. überschicken wollen, denen hernach auch die Composition mit den figuren, sobald ich derselben werde habhaft werden können, folgen sollen. (Empfehlungsklausel.)

Wien, den 4. Febr. 1668.

Hochwürdigster etc.!

Ew. hfg. Gn. habe ich bey dem brünnerischen Postmaister Mezger so gestert von hier wider zurück nacher haus geraiset, die figuren der grossen kays. Comoediae, welche nach Ostern solle gehalten werden, überschickt und ob ich gleich gerne die Composition beyschlüssen wollen, so habe ich dieselbe weiln es an vilen Orthen wegen des verstorbenen Prinzen verändert werden musz, nicht zu handen bringen können. Sobald aber die Comoedia[2]) wird gehalten werden, werde ich nicht unterlassen, Ew. hf. Gn. mit einem Exemplar wo beedes beysammen in unterthanigkeit aufzuwarten. Im übrigen schlüsse ich hiebey, was seither meinem vorigen vom 2. dis mensis allhier einkommen, und befehle etc.

Wien, den 5. Febr. 1668.

Hochwürdigster etc.!

— — — Das im übrigen Ew. hf. Gn. zu melden, dass die überschickte musikalische voce sola zwar annehmlich wäre, aber die Singer dazu ermangleten; ist mir leid, das ich sie nit auch dahin wünschen kann, dan Ew. fg. Gn. sie gewiss grosse satisfaction geben würden.

Wien, 16. Febr. 1668.

An den fb. geh. Hofcanzlisten Carl Reymer,

Brünn.

Edl. hochgeehrter etc.!

Desselben brief habe ich anheuth zurecht erhalten, auch den Inhalt, das nembl. Ihro hochf. Gn. von unterschidlichen tänzen und Baletten verlangen, vernommen, ich aber dergleichen sachen zu Salzburg verlassen habe, und dermalen mit nichten versehen bin, aber herr Paul[3]) Trompeter wird solche in copia haben, deren wir bey Ihro hf. Gn. tafl zum Ostern gespilet.

Olmütz, 17. Febr. 1668. Johann Paltauff.

---

[1]) Wenzel Cunibert von Wenzelsberg, der bekannte Generalquartiermeister am Wiener Hofe.

[2]) Diese beiden Briefe sind ein Beweis dafür, daß G. Adlers Vermutung, daß die Oper „Il pomo d'oro" von Cesti — denn um diese Oper handelt es sich hier — schon anläßlich der Geburt des Kronprinzen Ferdinand hätte aufgeführt werden sollen, richtig ist. Vgl. Vorrede zur Ausgabe in dem D. T. Ö.

[3]) Paul Weiwanovsky.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

Wegen überschickter jüngst exhibierter vornehmen Comoedi habe ich mich gegen denselben billich zu bedanken. Zweifle auch nicht, es werde der Schmeltzer allerhand Arien darzu componiert haben, mit deren Ueberschickung und da sonsten von besagtem Schmeltzer etwas von newen Allemand, Ghiguen, Curant, Saraband und dergleichen zu überkhommen, mir ein sonderes wohlgefallen widerfahren würde, etc. Sonsten bin ich in Zurichtung eines Gartels begriffen — . . .

Wischau, 25. Julii 1668.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

Hochwürdigster etc.!

Ew. hf. Gn. gnäd. befehl vom 2. Julii werde ich geh. nachkommen und mich befleissen, wie ich etwan von denen bey der jüngst gehaltenen Comoedia gehörten schönen Arien etwas von dem Schmeltzer bekommen und Ew. hf. Gn. damit aufwarten könne.

Die Pelzer betr . . .

Wien, 4. August 1668.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

Aus dessen schreiben vom 2. dises ist mir gar angenehm zu vernehmen gefallen, dass derselbe mir nechstens von des Schmeltzer Composition etwas nahmhafteres mitteilen wolle.

Die überschickte specification der unterschidl. frucht . . .

Cremsier, 5. Aug. 1668.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

(Ueber einen für des Fürstbischofs Vetter bestellten Brautwagen.)

Neben denen Arien kunte wohl auch etwas von Muteten auf die Clarin, Trombon und Geigen mit überschickt werden; denn ich mich bemühe, nach und nach von Musici etwas zusammen zu bringen; dahero mir dergleichen schöne musicalische Compositionen gar angenehm.

Mirau, 5. September 1668.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

(Betrifft Brautwagen.)

Wegen der verlangten Musicalia auf Clarin und geigen componiert, bin ich auch gar wohl gedacht, wie mir dan Ihrer Mayt. der verwittibten Khayserin Capelmaister versprochen, nit allein ob sye etwas solches haben, nachzusehen, sondern auch wan sich etwas finden würde, darmit zu gratificieren; ein ebenmässig ansuechung ich auch bey H. Schmeltzer thun werde; so bisher darumb nit beschehen können, weilen er selten zu haus anzutreffen, auch bald hier und bald zu Eberstorf ist.

Wien, 4. 8ber. 1668.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

(Betrifft Brautwagen.)

Die Schmeltzerischen eingeschickten arien will ich nechstens probiren lassen. Verlangte auch allerhand schöne arien zum tanzen, dessen man sich insonderheit in der fasching gebraucht.

Crembsier, 25. 8ber. 1668.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

(Betrifft Brautwagen.)

. . . auch dahin sehen solle, wie deroselben mit denen überschribenen musicalien gehorsamst an hand gegangen werden möchte, habe ich empfangen, welchen gdigsten befehl ich auch unterthänigst nachkommen werde . . . Sodan wil ich auch arbeiten, der verlangenden musicalischen Stücken habhaft zu werden, vorhero aber ist nötig zu wissen, was fürley und wie vil Instrumentisten Ew. hf. Gn. haben, auch auf wasfürley Instrumente sie die Stück gnädigst vertragen, und welche Ew. hf. Gn. nicht besezen könnten. Worüber ich dan dero weiteren gnädigsten befehl geh. erwarte.

Wien, 4. 9bris. 1668.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

Auf dessen Schreiben vom 4. dises kan demeselben nicht verhalten, dass gestalten ich von Instrumentisten bey 6 oder 7 Clarin von 10 bis 12 geigen und dan von sieben, acht und mehr Trombon zusammenbringen kann. Es darf aber nicht alles auf einmahl besetzt werden, sondern wird derselbe schon darnach die Mensur zu nehmen wissen.

Crembsier, 7. 9bris. 1668.



Liechtenstein an Wenzelsberg.

Die überschickten Musicalien will ich negstens probiren lassen (folgender Passus nur das Wort „Schmeltzer" leserlich) ... und wil zur erlangung dieser anderen Compositionen als auch von Muteten und anderen sonaten bey sicherer Gelegenheit negstens ein goldstück und 10 Dukaten überschicken.

Crembsier, 8. Febr. 1669.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

... Ich verhoffe auch Ew. hf. Gn. werden nun mehr die 2 übrige des Schmeltzer sonaten als fechtschuel und postorella empfangen haben; den Vogelgesang will ich auch bestellen. Sonsten werde ich in drey tagen von H. Kugler 2 schöne Baletten so in den lezten Comoedien gehalten worden, auch eine schöne Aria bekhomben, welche ich Ew. hf. Gn. auch nach und nach und zwar auf khünftige Post überschicken werde.

Wien, 10. Januari 1669.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

... Sechstens wird der Schmeltzer Ew. hf. Gn. was er alhier auf das jüngst gehaltene Königsmahl componiert, überschicken, hiebey kombt das jüngst gehaltene Ballet in Notten ...

Wien, 17. Jenner 1669.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

... Fünftens hab ich dem herrn Schmeltzer zu mir zum Essen geladen und allen fleiss das begehrte Vogelgesang zu überkhomben angewendt; so er vermeldt, dasz er zwar in noten die arien habe, die inbedeuten Vogelgesang zwischen aller der Thier heillen gepell und geschrey, aber die stimb der Vögel und Geschrey der anderen thier müesten aus dem kopf studiert werden; überdas habe ich noch mehrer inhaerirt und habe ihm clar zu verstehen gegeben, dass ichs nicht glaube, dasz nicht alles in Noten gesezt seye; und ihn gebeten ...; könnte man alsdann damit nicht fortkhumben, so hette er keine schuld, sondern dasz verlangen erfüllet. Er hat daryber geschnuezt, und nichts darauf geantwortet; ich werde aber noch gleichwohl weiter inhaeriren und sehen, ob ichs von ihm noch bekhomen kan ...

Wien, 31. Januer 1669.

Johann Heinrich Schmelzer an Liechtenstein.

Hochwürdigster etc.!

Nachdeme von dem kays. Herrn obr. Hofquartiermeister H. v. Wenzelsberg ich vernomben, dasz dero Camerdiener Franz Biber[1]) die empfangenen hf. Gn. in so schendlichen missbrauch genomben und mir von obgedachten Herrn von Wenzelsberg der genedigste befehl angedeutet worden, dasz vor Ew. hf. Gn. um ein anderen Violisten ich umbsehen solte. Als berichte ich gehorsambist, dasz auch von gemelten Biber mir vor ungefähr zwey Monath geschriben worden, einen Violinisten und Lautenisten zu schicken, worauf ich bede erfragt, welche auch noch vorhanden; erwarten gnedigsten befehl und wenn ihnen gelegenheit und unkosten verschafft würden, so wolten sie auf die Prob erscheinen. Belangent den Violinisten, hat sich selbiger bishero im Seminario aufgehalten, studiert theologiam, in musica ist er perfect, hat auch eine guete manier, ausser in pizaren Sachen allein zu spielen, hat er nit genuegsam practica, aber es kumte ihme in weniger Zeit geholfen werden. Der Lautenist aber verstehet ferner kein Music, sondern sein profession ist allein auf franzoesische manier zu spilen. Ueberdise seie noch vorhanden ein italienischer Organist, welcher auch schöne Fundamenti in der Composition hat, widerumb ein Bassist. Dieser singt auch zugleich einen Sopran wie ein Castrat, welches curios zu hören. Der Bassist ist aber ein Deutscher.

P. S. Es ist noch einer vorhanden, nenet sich von Rösing welcher in musica gar nit besser ist als der vorgeschlagene theologus, ausser allein zu spilen, so er der Zeit nach mer practica hat; weiln er aber den Edelmann spilet, und doch E. hf. Gn. gnädigst blieben nach ihme haben möchten; Geruhet danen dero mein gehorsambist bitten, mit ihme von Rösing durch jemand andert dractiren zu lassen. Gleich vernembe ich auch, dass dem theologo Condition angetragen wird bey dem H. Grafen von Wartenberg.

Wien, 2. 9bris. 1670.

[1]) Aus diesem Briefe geht hervor, daß Biber nicht 1673 Kremsier bezw. Olmütz verließ, sondern bereits 1670 fluchtartig vom bischöflichen Hof Abschied nahm. Es besteht die Möglichkeit, daß Biber nach Tirol gesandt wurde, um Violinen von Jacobus Stainer in Absam abzuholen und bei dieser Gelegenheit in fürsterzbischöfliche Dienste in Salzburg trat. Vgl. auch den Brief Khuens an Sartorius vom 3. Jänner 1671. Demnach sind die biographischen Daten über Biber bei Guido Adler (Einleitung zur Neuausgabe der Soloviolinsonaten von 1681 im 2. Bande des 5. Jahrganges der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich") und im Aufsatze „Heinrich J. F. Biber" von Dr. Erwin Luntz („Musikbuch aus Österreich", 1906) zu berichtigen. Die Datierungen von handschriftlichen Kompositionen Bibers schließen nicht unbedingt auf seinen Aufenthalt in Kremsier in der Zeit, aus welcher die Manuskripte datiert sind, da, wie aus einem später mitzuteilenden Briefe an Biber hervorgeht, noch Kompositionen aus Salzburg im Jahre 1673 nach Kremsier gesandt wurden.



Liechtenstein an Schmelzer.

Ehrenfester kunstreicher lieber H. Schmelzer!

Mir ist dessen schreiben, die vorgeschlagene 4 Personen als Violinisten, Lautenisten, Organist und Bassisten betreffend, deren letzter zugleich auch ein Sopran singen solle, vom 2. dises zurecht worden. Soviel nun den Violinisten theologiae studiosum, weilen dessen kunst allein in disem bestehet, dàn den Lautenisten, der kein Musicus und keines anderen Instrumenti kundig, wie auch den wälschen Organisten anlangt, soll durch die beschaffenheit durch meinen Viceregistrator Carl Ignatius Reimer auf dessen an den Biber abgegangenes schreiben und zuvor absonderlich eröfnet werden, dasz ich gern auf solche musicosus anfrage, die in mehreren denn einem instrumento zu brauchen seyen.

Es hat der entwichene Biber den Violin Bass und Viola di gamba gespilt, noch zimblicher gestalt auch etwas componirt. Ich wolte gern was gutes zu Zeiten und eine leidentliche Unterhaltung haben; dan ich dergleichen Leithe auch gelegentlich der Zeit etwas in der kirchen gebrauchen möchte.

Wischau, 17. 9bris. 1670.

Schmelzer an Liechtenstein.

Bedanke mich undertheinigst der überschickten 2 Centen schmalz, wünschte dise und andere von Ew. hf. Gn. empfangene geschancknusz zu dero gnedigsten Contento gehorsambist widerumb zu verdienen.

Beyligendes Ballett[1]) von denen geburt und festtagen, welche alhier gehalten worden, werden hoffentlich nit unangenehmb fallen, mit welchen wenigen E. hf. Gn. ich unterthenigst ein glückseliges freudenreiches Neyes Jahr wünsche.

Der Continuation mit überschickung der Musicalien werde ich schuldigster massen gehorsambst nachkomen, so oft ich was neyes habe.

Abermals praesentirt sich zu dero gehorsambisten Diensten ein feiner junger Mann mit sein zuenamb genant Prinner. Dieser hat bey den jüngeren fürsten von Eggenberg in Steyermarkh die Music dirigirt. Weilen aber die völlige Music abdankht worden, ist er der Zeit dienstlos. Vors erste verstehet er die Composition wol, anderten ist er ein gar gueter Organist, verstehet etwas die geigen, hat wol studirt und ist ein gueter Deutscher poet. Ist verheurat, hat aber kein Kind. Des Bibers qualiten sein ihme ser wol bekannt, dan er auch bey seiner des Prinners Zeit bey obgedachtem fürsten von Eggenberg gedient solt haben. Des von mir gemelten Prinner hat Ew. hf. Gn. auf sein verhalten gehorsambist wollen beybracht haben.

Wien, 24. 10bris. 1670.

Johann Franz Khuen v. Auer an Sartorius.

Edler vester insondere geliebther H. Sartorius!

Als ich noch in weinlesen auf meinen guetern an der Etsch ware, hab ich derselben schreiben zurecht erhalten mit aviso, dasz der Biber, Ihro hf. Gn. musicus und Camerdiener mit noch einem eiusdem qualitatis et conditionis insalutato hospite sich fort begeben habe. Daryber der herr mich requiriert, dasz er oder sein camerada sich bey dem bekhanten Geigenmacher zu Absam[2]) anmelden solte, soliches auf gds. begern Ihro hf. gn. anhalten lassen solle.

Hab ich zwar hierauf nit unterlassen, deswegen ordre zu geben, ist aber er Biber in person nit ankhomen, sondern hat ein so vormals auch bey hegst gedachter f. gn. Lagey gewest, aniczt aber in Salzburgischen diensten sich befindet, um einen discant geigen besagten geigenmacher abgeordnet und jüngstlich ein Cremoneser Violin zu richten überschickt, auch bedeuten lassen, dasz Herr Erzbischof mit negsten ein völliges stimmwerkh anzufrimben resolviert sey.

Wo aber der andere musicus mit schwarzen haren hinkhomben oder sich aufhaltet, habe ich nit penetrieren können. Da ich was eigentliches erfahre, will ichs berichten, massen mier ein freid sein wirt, wo Ihro hf. gn. ich zu albegebenheit dienen werde können, deroselben der Herr inligendes gehorsamist zu praesentieren gebeten sein wolle.

(... Betr. Khuen's Sohn, der im Collegium Germanicum studiert, für den er ein Kanonikat erhalten möchte und zugunsten dessen er Liechtenstein um Fürsprache bei Kardinälen bittet.)

Hall, 3. Jänner 1671.

Liechtenstein an Johann Heinrich Schmelzer.

Dasz sich derselbe in seinem Schreiben vom 3. 7bris. aus Wien des übel verhaltenen Ignati Albertini wegen gegen mir entschuldigen wollen, ist es ganz unnoth gewesen und

[1]) Ballettmusik zu Sances Minatos „Aristomene Messenio" zum Geburtstag der Königin Marianna von Spanien. W. 66, 67, 68.

[2]) Jacobus Stainer.



darf ihme derselbe keine widrige Gedanken machen; denn ich selbsten besagten Ignatium dem auszerlichem nach vor einem feinen Menschen gehalten habe.

Von Musicalien da mir derselbe nach belieben was mittheilt, weil immassen ich die allerbesten Ballet noch nicht beihendig habe, wird es mir angenehm sein und werde solches gegen denselben anderweitig erkennen.

W i s c h a u, 6. 7bris. 1671.

Wenzelsberg an Sartorius.

Dessen an mich jüngst abgeloffenes brifl hab ich zurecht erhalten. Thue mich der angewünschten glückseeligen heil. Weihnachtsferien halber bedanken und wünsche demselben widerumb dasz er deren mit gesunder Leibsdisposition und aller prosperität vil nachfolgente erleben möge.

Anlangent die 10 Fl. 48 gr. so der kay. Musicant h. Giacomo M u r a t o r e [1]) Ihro hf. gn. wellischem Caplan schuldig gewesen, hab ich meines herrn verlangen nach erheben und abholen lassen; was nun mein herr mit gedachtem gelde für fernere disposition machen wird, ob ich solches bey abholung Ihro hf. Gn. Koblwagens (!) gleich mit schicken oder zusonst anderen Ihro hf. Gn. ausgaben alhier gebrauchen sol ...

W i e n, 24. 10bris. 1671.

Liechtenstein an Schmelzer.

(Nota: describatur quam primum, ist des Wenzelsberg Schreiben zuzubinden.)

Dessen angenehmes habe ich jüngsthin wol erhalten und bedanke mich wegen der überschickten compositionen, und demnach mir wol wissend ist, dasz derselbe allerhand compositionen hinder sich hette, insonderheit auf der verstimbten geigen, mit 2 und 3 violinen und Bass worin ich zwar auch etwas, wie hierbeiligend zu sehen, bei handen habe; zumahlen ich aber etwas ehers verlegte, also geschehe mir ein besonders gefalen, da ihme beliebig wäre mir davon etwas mitzutheilen.

K r e m s i e r, 9. März 1673.

Schmelzer an Liechtenstein.

Nach dero hf. und gnedigsten befehl übersende ich dise sonata in 2 Violini und wiewol ich zwar in diser Materie etwas gesparsam sollte sein, sintemalen ich in verstimbten sachen wegen anderer Verhinderung der Zeit nit vil machen kan; nichtsdestoweniger, dero hf. Gn. unterthenigst zu gehorsamben wird künftige wochen was merers folgen.

W i e n, 30. März 1673.

Liechtenstein an Schmelzer.

Die überschickte Sonata ist sambt dessen schreiben wol eingeloffen; es wird die iberbrachte specification über ausgeworfene noten zeigen, dasz ich solliche allebereith bei hunderten habe. Im übrigen bin ich in gedankhen gestanden, derselbe werde mit dergleichen verstümbten sachen auf 2 und 3 violin allbereith versehen sein ...

W i s c h a u, 9. April 1673.

Schmelzer an Liechtenstein.

Hiebey folgt nach meinem Versprechen ein Ciaccona Violino solo ohne ferneres accompagniomento und so es beliebig nach dero gnedigsten befehl sein solle, von Wien aus von dergleichen pizaria etwas mereres.

N e y s t a t t, 20. April 1673.

Liechtenstein an Schmelzer.

Gegen denselben thue ich mich bedanken vor die überschickte Chiacona und werde seiner gelegenheit noch was mehreres erwarthen. Sende einen goldenen pfennig zum angedenken.

B r ü n n, 24. April 1673.

Schmelzer an Liechtenstein.

Bedanke mich underthenigst des übersendten guldenen pfennig; bis ich aber meiner gehorsambisten schuldigkeit ferneres nachkomme, beliebe dero hf. gn. dise wenige Sonate underdessen gnedigst anzuhören.

W i e n, 7. Mai 1673.

Liechtenstein an Schmelzer.

(In marg. Da der Heger seinen Abschied verlangt, ist er ihme zu ertheilen.)

Dieweilen der Heger mein gewester Camerdiener ein sonderes Verlangen traget, in dem Geigen, zu welchem er eine absonderlichen lust hat, sich zu perfectionieren, als hat er mich

[1]) War ab 1. April 1662 bis 1680 Bassist der kaiserlichen Hofkapelle (Köchel).



beweglich ersucht, ihme an den herrn zu recommandieren, damit er bei ihme den Zutritt habe und also zu disem seinem Vorhaben gelangen möge. Wann er sich dan bey mir in Ehren und fleissig verhalten, als habe ich ihme auch die gesucht recommendation ertheilen und denselben ersuchen wollen, besagten Heger in seinem Verlangen zu gewehren, den zutritt zu vergunnen und einige underweisung mitzuteilen.

Cremsier, 21. Juni 1673.

Schmelzer an Liechtenstein.

Ich solte zwar den eingang dises geringen Briefs mit lauter underthenigkeit und schuldigster Danksagung anfüllen wegen sonderbar empfangener hf. gnaden. Weilen aber mein Feder müde worden und solches zu entwerfen nit fehig, wird sie zum wenigsten in der profession zu dero hf. gn. gehorsamsten diensten die möglichkeit nit sparen.

Berichte demnach gehorsamst, dasz ich dem Höger auf meiner Kallesz mit nacher Grätz gelegenheit gemacht, damit er nit allein solches fest sehen[1]), sondern auch die Zeit underdessen nit umsonst verzert und bey begebener gelegenheit gebraucht auch in dem exercitio fortfahren und also wol nach dero gnedigsten befehl widerumb abgefordert werden kan.

Wien, den 28. Sebt. 1673.

Liechtenstein an Schmelzer.

Dessen Schreiben vom 28. 7.bris jüngsthin habe ich wol erhalten und bedanke mich, dass er den Heger etwas zu sehen mit nach Grätz genohmen habe, welcher sonsten gegen mier keine sondere obligation hat. Ich erkenne aber hieraus dessen gute affection, der ich hingegen zu begegnen nicht ermangeln werde. In vorderist aber, dass er sich in Solo und zwar auch mit der verstimbten geigen exerciere.

4. October 1673.

Liechtenstein an Schmelzer.

Dessen bede, eines durch den Camerdiener das andere bey der post seind zurecht eingeloffen und gleich wie ich mich bedanke, dasz derselbe mit der underweisung besagtes meines Camerdieners sich so vil bemüht, und auch seine Compositionen mitgetheilt hat, also verbleibe ich die überschickten sonata halber ein schuldner. Werde also bedacht sein, wie ich in so anderes hinwider was zu erweisen möge...

Cremsier, 30. Decem. 1673.

Schmelzer an Liechtenstein.

Das Ew. hf. gn. abermahl meiner Kuchel gedenkhen lassen mit 6 Desen schmalz, habe ich mich in underthenigsten Gehorsam zu bedankhen. Weilen ich dan durch disen Succurs an faschingkrapfen kein mangel zu besorgen habe, als hab ich gleich warmer aus der pfannen, so vor Ihr durchlaucht die Erzherzogin und zu der Diogenischen Opera[2]) gebachen worden, dero hf. gnedigsten Audienz ein paar zu verkosten übersenden wollen, und so dise belieben (sintemalen doch bei mier die pfanne mues imer zu übergehalten sein) von allerley backwerkh meine underthenigste schuldigkeit machen wollen.

Wien, 31. Jänner 1674.

Liechtenstein an Schmelzer.

Edelvester sonders lieber herr Schmeltzer! Die überschickten Faschingkrapfen seind mir gar angenehm gewesen und seind allhier in aller fertigkeit verzehrt worden. Gleichwie in dergleichen Backwerk umb so vil lieber fallen, weilen es ihm gar wol geschah........ als will ich desselben von Zeit zu Zeit gewertig sein.

Mirau, 8. Feber 1674.

Schmelzer an Liechtenstein.

Wiewol ich bekennen muss, dass dises beyligende etwas weniges, habe ich doch mit solchen nichts desto weniger meiner underthenigsten schuldigkeit sollen nachkommen und berichte beynebens, dasz eine grosze Comoedi, wozu ich zu 3 Baleten Arien gemacht, zurückh bliben, umb willen ein par Actores davon übel, auf besser aber zu sagen faul worden, und ihren drill, der etwas lang nit lehrnen wollten. Das nechst was es gibt, wie auch von den heintigen kleinen festen werde ich nechstens gehorsambist aufwarten. Diser beyligende Ballet ist vergangene pfingstdag in ein fest so die gartnerey genant, producirt worden.

Wien, 12. Feber 1674.

---

[1]) Die Aufführung des Draghischen Balletts „Gl'Incantesimi disciolti" zur Vermählung Kaiser Leopolds mit Claudia Felicitas fand erst am 15. Oktober statt. Auch am 17. Oktober fand ein Fest statt, über welches Leopold an Pötting von Graz am 19. Oktober schrieb: „Vorgestert habe ich auch in der Carlau allhier ein kleines festejo halten lassen."

[2]) Die Oper „La laterna di Diogene" wurde am 5. Februar aufgeführt, die Krapfen scheinen daher am Aufführungstag schon etwas altbacken gewesen zu sein!



Schmelzer an Liechtenstein.

Allen ansehen nach macht sich diser herzu nahente Fasching nit so gar lustig. Doch wan ich Gelegenheit habe mit denen Arien zu den festen Ew. hf. gn. gehorsambist zu bedienen, werde ich nit underlaszen, solches zu thun. Den obwolen wir mit der verbesserung der gesundheit unser allergnedigsten Kaiserin bereith in guter Hoffnung stehen, werden doch mutmaselich die Medici mit höchstgedacht unser allergnedigsten frawen noch redirat sich halten. Hab dannenhero meiner underthenigsten schuldigkeit nach dero hf. namens- oder geburtsfest, so ich nit irre auf den künftigen 28. dito fält, geistlicher weis mit diser wenigen Motetten underthenigst celebriren zu helfen nit underlassen wolen neben underthenigsten wunsch, deren viel in bester gesundheit und aller vergniegung zu erleben. Ereignet sich aber was lustiges, werde ichs alsobald gehorsambist erfolgen lassen oder wan sonsten in meiner wenigkeit etwas zu finden, so zu dero hf. gehorsambisten diensten dauglich, erwarte ich gnedigsten befehl. Underdessen verbleibe etc.

Wien, 22. Jänner 1676.

Schmelzer an Liechtenstein.

Gleich wie ich in dem vorigen in zweifel gestellt, dasz etwas von den festen disen fasching soll gehalten werden, also ists auch geschehen; haben also die allergnedigsten herrschaften die 3 letzten faschingsdäg auf solche weis passiert: Sontags haben Ihre Mt. der Kaiser allein der Comoedi im profeshaus beygewohnet, abends aber ist von den hofdamen ein Mascara eingestellt worden, und haben sich mit solcher vor Ihro Mt. der Kaiserin welche merers teils zu beth ligen, in der schlafcamer presentirt, es waren ardliche aufzüg, lauter spropositi (!) under anderen eine von persohn grosse dama, ein freyle von Fürstenberg war Cupido, mein tochter, die als eine Camerdienerin bey Ihro Mt. dient, weil sie etwas geigen kan, hat sich als ein spilman in ein ledern götterl gekleidet, gleich man St. Kumernus malt, in summa die spropositi waren wol ordiniert, dessen Inventrice ware die freyle von Liechtenstein, so vil ich mit ruhm ihrer hohen vernunft von Ihro Mt. dem Kaiser selbst verstanden. Montag war abends widerumb Camerdienst, bey welchem ich die Animalien widerumb hab hervorzichen müssen, weilen solche Ihro Mt. die kaiserin noch nie gehört, welche ich auch gern einmal möchte producieren vor Ew. hf. Gn. Ehedags war ein gleicher Camerdienst bey welchem dises beyligende gesungen worden. Möchte etwan in Mären auch etwas von alten Jungfrauen überblieben sein disen fasching, welche damit regalirt könnten werden.

Der Verstand aber war auch die Julia Cantatrice [1]) welche die herrschaften selbst überredt, sie habe zu Rom anligent 20000 Cronen, die mein Sohn hat heurathen sollen; nachdeme aber die furberia an dag kommen, hat er sich mit gueter manier widerumb herausgeschrauft. Nun hat sie einen anderen namens Kugler, mit welchem es auch nit recht fortgehen will. Also hat der poet auf bede namen aludiert, der allergnedigsten herrschaften in etwas glachter zu machen.

Bitte underthenigst umb Verzeihung, dasz ich mit diesen fast ungereimten Ew. hf. gn. belästige. Die feder hat mich also hineingefiert. Beynebens aber bedankhe ich mich gehorsambst der unterschiedlichen leczo erst in kurzem empfangenen fürstl. gnaden.

Wien, 20. Feber 1676.

---

[1]) Diese Sängerin ist Giulia Masotti. Ihre Qualitäten scheinen nach den Aussagen Marc Antonio Cestis und Pietro Andrea Zianis ganz besondere gewesen zu sein. Es geht dies aus zwei Briefen dieser beiden Komponisten von Ende 1665 hervor, deren Inhalt Hermann Kretzschmar in seinen beiden „Beiträgen zur Geschichte der venezianischen Oper" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1907 und 1910) mitteilt. Beide Komponisten geben ihrer Freude darüber Ausdruck, daß es gelungen sei, ein sofortiges Engagement dieser Sängerin, die sich von ihren Berufsgenossinnen vorteilhaft unterscheidet, für Wien durchzusetzen. Ich glaube aber, daß es sich hier um einen Irrtum insofern handelt, als die Masotti mit dem Hofstaat der Kaiserin Claudia Felicitas erst 1673, und zwar von Innsbruck aus nach Wien kam. Sie wird demnach nicht für Wien, sondern für Innsbruck engagiert gewesen sein, was um so einleuchtender ist, als 1665 Marc Antonio Cesti noch an der Spitze einer Innsbrucker Operntruppe stand. Zu Lebzeiten der Kaiserin Claudia Felicitas rangiert die Signora Giulia als „Hofmusikantin" im Hofstaat der Kaiserin. Sie bezieht ein Jahresgehalt von 1860 Gulden. Nach dem Tode der Kaiserin wurde sie dann in die Liste der Hofkapelle übernommen. Sie verheiratete sich 1676 mit Ignatz Leopold Kugler von Edelfeld, dem Sohn Burghard Kuglers. Ihr Gatte starb laut Totenprotokoll der St. Stephanspfarre in Wien am 10. Jänner 1686 im Alter von 32 Jahren an „Brustkatarrh und ausgegossener Galle". Laut Totenprotokoll der genannten Pfarre waren der Ehe drei Kinder entsprossen, die aber im frühen Alter starben. In einem Gesuche Giulia Masottis, das am 27. Juli 1676 erledigt ist, bittet sie um Kontinuation ihrer gehabten „jährlichen 1860 Gulden samt jährlichen 24 claffter holz und der arzney von hoff". In der Erledigung ihres Gesuches wird darauf hingewiesen, daß ihre Heirat mit Leopold Kugler bereits zu Lebzeiten der Kaiserin Claudia Felicitas beschlossen wurde (wahrscheinlich unter dem Protektorat der Kaiserin, die sie verheiraten wollte), bei welcher Gelegenheit ihr bezüglich der Kontinuation Versprechungen gemacht wurden. Daher wird ihr diese Bitte bewilligt, wegen des Holzes und der Arznei wird sie abgewiesen. In einem vom 25. April 1695 datierten Gesuche heißt es: „Giulia Masotti Kuglerin ist vorhabens sich in Italiamn zu begeben, weilen es ihr von denen Medicis ihrer gesundheit halber also angerathen worden, bittet demithigst, E. Kay. May. wollen gdst. gehörigen Orten anbefellen lassen, dass ihr ihre provisiones verabfolget werden, ob schon sie sich nicht in loco befindet." Dieser Bitte wurde willfahren. Außerdem ist ein vom 26. April 1699 erledigtes Gesuch nachweisbar, in dem sie um die Kontinuation ihrer Besoldung „per novum decretum bittet". Von da ab verschwindet ihre Spur aus den Wiener Akten.

Liechtenstein an Schmelzer.

Unser fr. grusz und alles Gutes zuvor, edler besonders lieber herr Schmeltzer. Dasz mir derselbe unterm 20. dises von zugebrachter faschingszeit bey selbigem hof und was ein und andern tag eigentlich passiert ist, so angenehmer parte mit überschickung dessen, so den letzten tag vor denen kays. Majesteten gesungen worden, mitzutheilen belieben wollen, gleich wie ich mich hievor freundl. bedankhe und hingegen denselben nicht wenig obligiert bin, also hat sich derselbe zu versichern, dasz mir jede Gelegenheit angenehmb fallen wird, mittelst welcher ich demselben und denen seinigen alles beliebiges werde erweisen können. [1])

Brünn, 24. Feber 1676.

Liechtenstein an den Kaufmann Seyerle.

Dessen schreiben vom 6. dises, worin wegen überschickung der lauten und etlicher musicalischen sachen meldung geschicht, ist hier wol eingeloffen und wil eines zum andern gewertig seyn. (Der Fürstbischof verlangt das früher bestellte Viperipulver.)

Olmütz, 28. Juni 1676.

Schmelzer an Liechtenstein.

Nachdeme die Music (was die lustbarkeit auszer der kirchen war) bey bishero gedauerter Trauer sich also verflogen, wie die Schwalben nach dem Sommer; nun aber Gott seys gedankt, fangt die liebe Sonnen widerumb unseren allergnedigsten kayser und herrn an zuscheinen und die Schwalben widerumb anzuzwiczern, welches beyligente zeigt, so bei jüngsten galla- und Camerdienst produciert worden. Wegen der kön. spanischen Heyrath mit unserer durchl. Erzherzogin Maria Antonia gedachte Music besteht in 5 stimben und 6 geigen. Was aber durch herbeykommente kays. Hochzeit oder anderen festen wird herauskommen, werde ich gehorsambist übersenden, oder so sonst etwas zu dero hf. Capeln verlangt würde, werde ich dero gnedigsten befehl in allerunderthennigsten gehorsam nachkommen.

Wien, 31. 8bris. 1676.

Schmelzer an Liechtenstein.

Hiebey lege ich meine underthennigste schuldigkeit ab, mit denen Balletarien von den geburtsdag Ihro kays. Mt.[2]). Es wird ehistens widerumb gelegenheit geben, mit dergleichen gehorsambst aufzuwarten.

Wien, 23. Juni 1678.

Schmelzer an Sartorius.

Wol edler gestr. etc. Weil dan die bestrübte Zeit[3]) mein undertheniggste musicalische Correspondenz bishero aufgehoben, anietzo aber gleichsamb respirieret, widerumb ein kleines fest[3]) zu dem glorwürdigsten geburtsdag Ihro Mt. der regirenden Kaiserin gehalten worden, von welchen die Arien gehorsambst zu senden ich nit underlassen wollte. Es wird bey disen nit verbleiben, sundern disen fasching was mereres setzen. Berichte, dasz h. Tueller kays. Hofcapellan mir geschrieben und condolirt, als hätte ich meinen Sohn verlohren. Als ist mein undertheniggstes bitten, sie beliebten ihme neben schönen grues und befehl andeuten zu lassen, dasz Gott sey der Dankh und die Ehr, ich sambt Weib und kindern groez und klein auch befreinten bis auf dise stund in solcher gefahr sein erhalten worden[3]). Bedankhe mich wegen der mitleidigen Affection, werden seine h. Messen andere arme Seelen genossen haben. Mein Sohn aber ist derzeit wol auf; wan ich ihme h. Tueller habe was dienstlich berichten könen, wolt ich an ihme selbst mein schuldigkeit mit einem brieff abgelegt haben. Weilen er aber hoffentlich glauben wird, daß ich zu thuen genug habe, als wird er miers als seynem aufrechten diener nit vor übel halten.

Prag, 17. Jänuari 1680.

Im Nachtrage gebe ich noch die Regesten des Restes der in Kremsier aufgefundenen musikalischen Korrespondenz Liechtensteins sowie einen Brief Alessandro de Pogliettis, ferner einen Brief aus der fürstbischöflichen Kanzlei an Biber:

[1]) Man beachte einerseits die zunehmende Vertraulichkeit Schmelzers Liechtenstein gegenüber; anderseits den sich steigernden respektvollen Ton Liechtensteins gegenüber Schmelzer.

[2]) Das Ballett zu Draghi-Minatos „Leucippe Festia“: Nach dem dritten Akt: Introduttione ad un Balletto delle Muse per la Licenza. Le Scena rappresenta la Reggia d'Apollo in Parnasso. Comparisce Apollo con le Muse suonando varij instrumenti ... Segue il Balletto delle Muse. Das Ballett konnte nicht ausfindig gemacht werden.

[3]) Dies und der folgende Passus bezüglich der Vermutung des Todes des Andreas Schmelzer bezieht sich auf die in Wien und Prag 1680 furchtbar heerende Pest. Joh. Heinr. Schmelzer wurde in wenigen Wochen selbst ein Opfer dieser Seuche.



Liechtenstein an Wenzelsberg.

Dessen nechsthin an mich abgelassenes schreiben sambt denen in kupfer und Truck ausgegangenen kays. Freudenfesten habe ich zurecht erhalten und gleich wie ich mich hierüber und der anbey angefügten höflichkeit bedanke, als werde ich nit ermangeln, ... (Empfehlungsformel).[1])

Brünn, 7. Feber 1667.

Liechtenstein an Wenzelsberg.

Die abermahlen beschehene Communication und nachricht deren am kays. Hof newlichst gehaltenen Comoedien ist mir annehmlich gefallen, bin auch solche bey gelegenheit danknehmbig zu erkennen erbietig.[2])

Kremsier, 23. Feb. 1667.

Wenzelsberg übersendet am 6. März 1667 dem Fürstbischof Abbildungen der kaiserlichen Feste und der kaiserlichen Jagd.

Liechtenstein bedankt sich dafür ab Brünn am 10. März.

Wenzelsberg übersendet am 21. Feber 1667 auch die Exemplaria von „dreyen am 10., 17. und 19. dises am Hof gehaltenen Comoedien".[3])

Liechtenstein schreibt am 7. August 1667: „Die Arien des jüngsten Rossballetts will ich erwarten."[4])

Wenzelsberg schreibt am 24. Dezember 1667:

Fürstliche Personen führten in altdeutscher Tracht eine Introduttione ad un balletto der Königin Zenobia auf.

Wenzelsberg an Liechtenstein.

„Ew. hf. gn. habe ich vor 14 tagen etliche von Ziani kays. Capellmeister musicalische compositionen überschickt; wan Ew. hf. gn. auch die in spanischer sprach gesungenen intermedia der jüngst gehaltenen Comoedie annehmlich, wil ich dieselbe überschicken."[5])

Poglietti an Liechtenstein.

„Mentre s'accosta l'advento, in quale per ordinario in chiesa se cantano mottete della madonna stessona, ho mess' in ordine a proposito per la Sua capella un motteto a soprano solo accompagto con 5 stromti et una sonata modesta a 4 stromti., le quali si possono produrre nelle Rorate. Vengo humilissmte. a dedicargli supplicando voler compatire le mie debolezze. Mi stimar felice per la venire a ricevere gli benignissimi comandi, mentre m'inclino alli piedi Suoi.

Alessandro di Poglietti orgta. di Maesta Cesarea.

Eigenhändige Bemerkung Liechtensteins: „S'ha da rispondergli contesta te e che' in ringratiamento (!) gli invio qui aggionta una medaglia essendo per altra promitissimo (!) per la mia piccola capella."

---

[1]) Es handelt sich um die Kupfer und Beschreibung des am 24. Jänner 1667 aufgeführten Roßballetts „La contesa dell' aria e dell' aqua". Gelegentlich der Vermählungsfeierlichkeiten in Wien berichtet das Theatrum Europäum auch von den vom Fürstbischof von Olmütz veranstalteten Feierlichkeiten, daß „Seine Fürstl. Gnaden der Herr Bischof das Hohe Amt selbst celebrirt und das Te Deum laudamus gesungen, worunter drey Salven aus Stücken und Musqueten von der im Gewehr steender Bürgerschaft gegeben und darauff bey hochbesagtem Herrn Bischoffe die Mahlzeit eingenommen und dergestalt die unterthänigste Gesundheits Trüncke umgewechselt worden, dass ihrer wenig durstig davongegangen. Folgenden Tags liess der Rath. auff vorige Weise nochmahlen drey Salven geben, auch beyde Tage von 6—8 Uhren Abends auff zweyen Thürmen die Pauken und Trompeten klingen."

[2]) Wahrscheinlich „Vero amor fà soave ogni fatica" von Draghi, aufgeführt am 6. Februar.

[3]) Unter ihnen werden sich befunden haben, Draghis „Comedia ridicula nel Carnevale", Marc Antonio Cestis „Le disgrazie d'amore", sicher aber Draghis „La monarchia latina triomphante", die nach dem Diarium Europaeum am 19. Februar gegeben wurde (Wellen).

[4]) La Germania esultante. 9. Juni 1667.

[5]) Aus dem Briefwechsel ist zu ersehen, daß eine Anzahl von Operntextbüchern leider verloren gegangen ist.



Brief aus der fürstbischöflichen Kanzlei an Heinrich J. F. Biber (undatiert).

Wohledler hochgeehrter Herr!

Dessen Schreiben vom 21. July samt beygeschlossener Serenada[1]) ist dem Herrn Paul[2]) Trompeter zurecht zukhommen. Wieweilen er aber neben den Hanszl trometer gebeten hat, einen Feldzug zu verrichten, haben Ihro f. Gn. solches eingewilligt und sie an ein gar gutes orth recommendirt. Dahero hat dessen anwesende hausfrau mit zugetragen, das ich unbeachtet nicht lassen will. Sonst aber hat sich der recommendirte G . . . . . nicht angemeldet, noch das ihme mitgegebene musicalische überschickt und dieweilen er zu Salzburg nicht angenehm gewesen, möchte vor ihm auch hier keine Gelegenheit sein; denn einen Sectretarium und Musicum zugleich abzugeben, schickt sich nicht wohl zusammen.[3]) Und gehören zu derselben Composition unterschiedliche Noten. Die Flöten und Fagott kunnten dem h. von Wenzelsberg nach Wien durch den Sturm überschickt werden, von welchem er auch die Bezahlung zu empfangen hat, da man anders derselben werth wissen wird.

---

[1]) Es handelt sich um eine „Serenada à 5 (3 Violinen, 2 Violen, Violone con Cembalo), deren Sätze folgende sind: Serenada, Allemanda, Aria, Ciaconne, Gavotte, Retirada. In der Ciaconna wird ein singender Nachtwächter mit dem üblichen Nachtwächterruf als Ostinatothema eingeführt. Das Stück ist 1673 datiert, wodurch auch das Datum des genannten Briefes festgestellt ist.

[2]) Paul Weiwanowsky, Hof- und Feldtrompeter.

[3]) Wer der von Biber rekommandierte G. ist, ist unbekannt.

Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619.
(III. Teil.)

Von Albert Smijers.

Haßdael, Martin.

H. Z. A. R. 1560_1, f. 168':

„Martin Hastalle, Rö. Kay. Mt. etc. capelnsingarn, . . . in ansehung seiner lang gethanen diennst, dismals auß gnaden . . . funfzig fl. reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1576, f. 621:

„. . . Marthinen Haßdaell . . . in ansehung seiner armueth . . . funfundzweinzig gulden . . ."

Gedenkbuch N. 147, f. 39: 1585, Februar 21, Prag.

„W. Martin Hastals nachgelassner wittib, wierdet ir vorgehabte vierjärige provision der 60 fl. rh. noch ein jar hinumb zu raichen bewilligt . . . aus den mautambt zu Stain . . ., so sich in Mayo . . . bhumbend enden wierdt, noch ein jar . . . bewilligt . . .

An die Fürstl. Durchl. Erzh. Ernnsten zu Oesterreich."

Haßler, Hans Leo.

H. Z. A. R. 1602, f. 417':

„Den sechsten dito (= Februar), Hannß Leo Haßler, Jrer May. etc. diener, auf zehrungs uncosten ainhundert sechzehen gulden vierzig kreüzer . . . ."

E. 577, f. 68: 1605, Februar:

„Joann Leo Haßlers anbringen, p. verwilligung aines abgesandts auf sein hochzeit, ligt da."

R. 583, f. 69: 1605, Februar 15:

„. . . Credenz schreiben bei ainem von adl, daz er Jerer Mt. etc. stell auf Jerer Mt. etc. cammerorganisten Hanssen Leo Hasslers hochzeit representieren solle."

Gedenkbuch N. 166, f. 50: 1605, Februar 15, Prag:

„Hannsen Leo Haslers hochzeitt verehrung betreffent. Wir fuegen dir hiemit in genaden zu vernemen, daz wir auf unnsers (Titel) cammerorganisten, Hannsen Leo Haßlers, den ersten nechstkhünfttigen monats Marty zue Ulm angestelte hochzeit, durch ein adelßpersohn alß unnsern kayserlichen abgesandten zu erscheinen, und ein silbern ubergultes trinckhgeschir von vierzig biß in fünfundvierzig gulden zu verehren bewilligt haben. . . . Actum Prag, den funfzehenden Februari des sechzehenhundert fünfften jahrs.

An reichspfennigmaister Welser."

Vgl. Dr. A. Koczirz, S. 296.

H. Z. A. R. 1605, f. 328':

„Hannß Leo Haßler dient alß Mtt. etc. hoffdienner von eingang des sechzehenhundert andern jars, von hauß auß, mitt funffzehen gulden monatlicher hoffbesoldung, lauth hiebeyverwarther ordinanz. Darauf hab ich ime die ersten sechs monath, welche sich den letsten tag Juny gedachts jars verfallen, benenntlichen neunzig gulden denn achten April unnd zwainzigisten May gegen zwo seinen geferttigten quittungen diß jahrs entricht. Jdest 90 fl.

(Am Rande:) die erste bezahlung."

E. 607, f. 72: 1608, März:

„Hofzahlmaisters bericht, was Hanß Leo Haßlers an seiner von hoff aus habenden besoldung hinderstellig, ligt da."

R. 611, f. 90: 1608, März 4:

„Memorial an Jhre Kay. Mt. etc., das sy sich uber deren hoffdieners Hannß Leo Haßlers anhaltten wegen bezahlung seines besoldungs ausstanndts darunter auch 500 taller zährungs uncosten wegen voriger unnd iezlger hieher raiß begehrt, waß ihme diß orts zu paßiern unnd richtig zu machen sein werde."

R. 615, f. 73': 1609, Mai:

„Hansen Leo Haßlers, camerorganisten suppl. umb anwaisung seiner ausstendigen hofbesoldung unnd aufgewendter zehrung, ligt da."

R. 619, f. 136': 1609, Mai 22:

„Christoff von Loß, reichspfenningmaister, solle Jhrer Mt. etc. cammerorganisten Hannsen Leo Haßlern 1981 fl. 40 kr. bey Jhrer Mt. etc. habenden anforderungen auß denn reichshülffs restanten gegen deß hoffzallmaisters quittung bezahlen."

R. 619, f. 136': 1609, Mai 22:

„Der hoffzallmaister Hueber solle Jhrer Mt. etc. cammerorganisten Hannsen Leo Haßlern wogen 1245 fl. ausstendiger hoffbesoldung, järlich 153 fl. 20 kr., so ihme sein brueder Jacob Hassler auch cammerorganist in abschlag seiner besoldung cedirt und dann über 500 taller raißuncosten oder 583 fl. 20 kr. vermüeg particulars unnd also zusamben über 1981 fl. 40 kr. ain quittung auff den von Loß reichspfennigmaister zue bezahlen ferttigen und sich hingegen wieder quittiren lassen."

H. Z. A. R. 1609, f. 7':

„Alß Jre Kay. Mt. etc. deroselben hofdiener Hannß Leo Haßler mit aintausent zwayhundert funffundvierzig gulden seines aigenen verdienens, sambt noch anderen ainhundert dreyundfunffzig gulden zwainzig kreüzer, so ime sein bruder Jacob Haßler cammerorganist in abschlag seiner außstendigen hofbesoldung cediret, dan fünffhundert dreyundachzig gulden zwainzig kreüzer aufgewenden raißcosten, und in disen dreyen posten zusamben mit benentlichen aintausent neunhundert ainundachzig gulden vierzig kreüzer auf das reichspfennigmaisterambt zu Leipzig auß denen daselbst verbleibenden reichshülffs restanten zu bezallen.... verwisen, und mir hoffzalmaister den zwayundzwainzigisten May dits jars per decretum auferlegt und befohlen worden, mich umb angezaigte drey possten umb künfftiges berichts wegen, als wan ich soviel geldt von deme von Loß in mein ambt empfangen hete, quittiern zu laßen; weil dan solches gebörter gestalt beschehen, und ich meine quitung dargegen dem Haßler am fünfften Juli gefertigter hinauß geben, so bin ich angeregte aintausend neunhundert ainundachzig gulden vierzig kreüzer für empfang zu verrechnen schuldig . . . . Jd est 1981 fl. 40 kr."

H. Z. A. R. 1609, f. 114':

„Hansen Leo Hasler, Röm. Kay. Mt. etc. hoffdiener, hab ich an seiner ausständigen hofbesoldung der monatlichen fünffzehen gulden die gebür von sechs jaren und ailff monaten, anzuraiten vom ersten July sechzehenhundert zway, biß zu end lezten May diß sechzehenhundert neünten jars, benentlichen aintausend zwayhundert fünffundvierzig gulden gegen seiner den lezten October gefertigten quittung bezalt . . . . Jd est 1245 fl."

H. Z. A. R. 1609, f. 291:

„Die Kay. May. etc. haben deroselben hofdiener Hans Leo Hasler im verschienen aintausent sechshundert und fünfften jahr, item im sechsten auch sibenden jahr, dreymal von Ulm auß nach Praag erfordert, und ime für zehrungscossten, postiergeldt, gutschilohn, auch andere notturfft.... fünffhundert dreyundachzig gulden zwainzig kreüzer.... zu bezallen bewilligt. Dieselben seind ime den letsten October diß jars gegen seiner quittung vermüg particular bevolchs, durch verweißung auß handen des herrn reichspfennigmaisters von Loß under aintausent neünhundert ainundachzig zwai dritl gulden, laut beiverwarten hoffcammer decrets, dato zwayundzwainzigisten May endricht worden. . . . . Jdest 583 fl. 20 kr."

E. 653, f. 261: 1614, Mai:

„Weylandt Hannßen Leo Haßlers hinterlaßener vier geschwistrigt suppliciren, per 1981 fl. 40 kr. bey dem herrn reichspfennigmaister von Loß angewiesener hinterstelligen hofbesoldung betr., ist auf die hofbuchhaltterey umb bericht geben worden."



Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 13. Mai 1614 (Ad Okt. 1616):

„Weilandt Hansen Leo Haßlers von Roseneckh seeliger hinderlaßner vier geschwistert etc. . . . . supplication an die Röm. Kay. . . . . May. etc.

. . . . .

Euer Röm. Kay. Mt. etc. geben, vermittelst beigeschloßner warhafften abschrifft eines kayserlichen . . . . anweisungbefelchs, wir hiemit allerunterthenigst zuvernemen, welchermassen vorige nun in Gott ruhende Röm. Kay. Mt. etc. Rudolphus . . . . ., so bey dem . . . . . herrn Christoffen von Loß . . . . . unsern lieben brudern Hans Leo Haßlern seeliger mit 1981 fl. 40 kr. verrechneten und liquitirten dienstgeldt, raiß und zehrungsuncosten . . . angewiesen, darüber auch. alßbalden unser bruder seeliger das hoffzahlambt quitirt etc. Ob dann wohlgedachter herr reichspfenningmaister gegen auslieferung bemeltes kay. original anweisungsbefelch und hoffzahlmeisterischen quittunge nicht allein berürte assignation gebürlich acceptirt, und die bezahlung zu thun vertröstet, demnach aber . . . unser bruder zeitlichen todts verfahren, und wir seine hinderlassene geschwisterig zwar mehrertheils vonwegen seiner sachen in richtigkeit zu bringen und die schulden, damit er ehrlichen leuten verhafft blieben, abzurichten unns seiner verlassenschafft angenommen, haben von gedachten herrn reichspfenningmeister wir . . . . unlangsten . . . . diesen beschaidt erlanget, das E. Röm. Kay. Mt. etc. ihme per decretum ufferlegt . . . . hette, das er von den alten angewißnen partheyen niemanden . . . ohne E. Kay. Mt. etc. . . . . befelch, ferner etwas bezahlen solte.

Nun haben . . . wir . . . . unsers bruders seeligen verlassenschafft laider also beschaffen befunden, das er nicht allein sein ganzes vermögen durch anführung untreuer leut, in ungewisse berckwerkh (so nun fast alle ins frey gefallen) gestecket, sonder auch noch darüber von ezlichen ehrlichen leuten zu gleichem ende ein ansehliche summa geldes uffgenommen . . . . hat, welche biß dato noch unbezahlet stehn, und (ausser erhebung obangeregter . . . 1981 fl. 40 kr.) zur ablegung derselben sonsten kein ainige mittel verhanden sein will . . .

Alß seind zu E. Kay. May. wir unser . . . zuflucht zu nemen . . . gedrungen. Sie geruhen, inn erwegung angezogener umbstendt, vorigen kayserlichen anweisungsbefelch nochmaln zu ratificiren, und vielbesagten herrn reichspfenningmeistern . . . . zu befehlen, das er die . . . Haßlerische post . . . uns . . . befridige . . . . . .

E. Röm. Kay. Mt. etc.
allerunterthenigste
gehorsambste

Weilandt Hansen Leo Haßlers von Roseneckh etc. seeligen hinderlaßne vier geschwistert etc.“

(Auf der Rückseite:) „Jn die buchhalterey umb forderlichen bericht, 13. May 1614.“

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 17. Dez. 1613 (ad Okt. 1616):

„Unterthenige supplication umb eine intercession an die Röm. Kay. Mt. etc. wegen Hansen Leo Haßlers seeligen ausstendige 1981 fl. 40 kr., den 17. Decembris 1613.

Edle, ehrnveste, fürsichtig und hochweise, großgünstige, gebietendte Herrn, E. E. und Hr. geben wir hiemit unterthenig zu vernemen, das bey nechstverstorbener in Gott ruhender Röm. Kay. Mt. etc. Rudolpho 2 . . . . unser lieber bruder Hans Leo Haßler seeliger vor auffgelauffens dienstgeldt und anderer zuvolg Jhrer Kay. May. allergnedigsten befohlen eine forderung von 1981 fl. 40 kr. stehendt gehabt und noch hat, welche Jhre Kay. Mt. etc. kurz vor dere seeligsten absterben nicht allein nach ervolgter liquidation für richtig erkant, sonder es haben auch dieselbe bemelten unsern brudern vermittels eines sonderbahrn allergnedigsten befelch (davon mir umb mehrer der sachen gewißheit willen hierneben copia beygefügt) bey dem . . . . herrn Christoffen von Loß . . . . pfennigmeistern mit solcher post anweisung gethan. Ob nun wohl ehrngedachter herr reichspfenningmeister berürte kay. allergnedigste assignation anfenglich acceptirt und die bezahlung vertröstet, so ist aber doch von wegen gedachtes unsers lieben bruders ervolgten todtesfall und dero bis seiner verlassenschafft ereigneten ungelegenheiten, die sachen nicht allein ein zeit lang also ersitzen blieben, sondern wir haben auch vor wenig zeit wider alles verhoffen von wohlermelten herren reichspfenningmeistern diesen beschaidt erlanget, das jezige Röm. Kay. Mt. etc. unser allergnedigster herr . . . per decretum aufferlegt und befohlen hete, daz sie von den altenn angewiesenen partheyen niemandt, wer der auch were, ohne Jhrer Kay. Mtt. austrücklichen befehlich ferner etwas bezahlen solte.

Welche unverhoffte verenderte resolution und abweisung uns umb soviel desto beschwerlicher fellet, all dieweill ohne erlangung dieser kayserlichen schuldforderung unsers lieben bruders seeligen ehr unnd guter name in eusserster gefahr steht, sintemahl er nicht allein sein ganz vermögen, sondern auch ein starckhe summa entlehetes geldt in ungewiese berckwerckh gestecket, wir auch alß die ezlichen ehrlichen leuten seinetwegen für die bezahlung gesprochen, in höchsten schimpff und verderblichen schaden würden gesezet werden.

Ob wir nun wohl der allerunterthenigisten tröstlichen hoffnung geleben, hochstgedachte Jhre Kay. Mt. etc. werden auff vorhabendes unser ferneres allerunterthenigstes bitliches erinnern und flehen in gnedigster erwegung obangezogener umbstendte erwehnte anweisung nochmais zue ratificiren sich allergnedigist resolviren.

Damit wir aber gleichwol angeregter unserer darauff stehender höchsten nachtheils, gefahr und schadens desto mehrer gezeugnus haben, und in erhaltung solcher allergnedigsten ratification bei höchstgedachter Röm. Kay. Mt. etc. E. E. und Hr. intercession umb etwas zu geniessen haben mügen, alß gelangt an dieselben unser gehorsames unterthenigesbitten, sie geruhen uns gebetnermassen durch eine unterthenigste einlegende intercession bey höchstbemelter Röm. Kay. Mt. etc. in diser sachen kundtschafft zu ertheilen, unnd zu verbitten, das uns in unserer zimblichen bitte allergnedigst wilfarrt werden müge . . . . .

E. E. unnd Hr.
unterthenige gehorsame burgere

weilandt Hansen Leo Haßlers seeligen hinderlaßne vier geschwistert etc."

Hofkammmer-Archiv, Hoffinanz, 30. Dez. 1613 (ad Okt. 1616):

„Allerdurchleuchtigster, großmechtigister unnd unüberwindlichister Kaiser, Euer Römischen Keyserlichen Maiestat seyen unser allerunderthenigist, schuldig, gehorsamb unnd willig dienst demütiglich unnd mit allem vleiß zuvoran berait. Allergnedigister Herr, Eur Röm. Key. Mt. geruhen aus der beylag unserer burger, weyland Hannsen Leo Haßlers seeligen hinterlassene geschwistert allergnedigist zu vernehmen, und sich berichten zu lassen, warumb sie umb dise intercessionschrifft angesucht unnd gebetten. Wann dann die supplicanten derselben ersprießlich zu genießen verhoffen, ihnen auch höchster nachtheil, gefahr und schaden auß verbleibender ratification erfolgen müste, alß bitten E. Röm. Kay. May. etc. wir allerunderthenigist, sie wollen diese allergnedigiste verfügung thun lassen, damit ihrem suchen unnd bitten statt gethan werden, und sie dieser unserer wolgemainten fürbittschrifft genossen zu haben sich erfrewen mögen . . . . E. Kay. Mt. hingegen allerunderthenigiste willigste dienst zu erzeigen sein wir ganz geflissen. Unnß und gemeine statt derselben in underthenigistem gehorsamb bevehlendt, datum 30 Decembris 1613.

Euer Röm. Key. May. etc.
und deß heyligen Reichs
getrewe underthanen,

bürgermaistere und rath
zue Nürnberg etc."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 22. Mai 1609 (ad Okt. 1616):

„Kay. bevelchs copia wegen Hanns Leo Haßlers seeligen restirender 1981 fl. 40 kr.
Rudolff der ander, von Gottes gnaden erwählter Römischer Kayser, zu allen zeiten mehrer des reichs.

Lieber getreuer, Demnach Wir unserm cammerorganisten . . . . Hans Leo Haßlern mit aintausent neunhundert ainundachzig gulden vierzig creuzern, bey uns habender anforderung auff die reichshülffsrestanten deine innambe gnedigist angewiesen, — alß ist solchem nach unser gnedigister befehlich hiemit an dich, das du ihme Haßlern solche aintausent neunhundert ainundachzig gülden vierzig creuzer also aus den reichshülffsrestanten gegen unsers raths, hoffzalmeisters . . . . quittung mit ehster gelegenheit vergnügest und zufrieden stellest . . . Geben . . . Prag, den zweyundzweinzigisten May, anno etc. sechzehenhundert und neune . . . ."

„Unserm und des reichs lieben getreuen Christoffen von Loß zu Pilniz, unserm rath und des heiligen römischen Reichs etc. verordnetem pfenningmeister.
Das nun herr Hans Leo Haßler etc. seeliger, noch bey seinem leben, und nemblich den 23/13. Novembris a°. etc. 1609 diesen kay. befehlich neben der hoffzahlmaisterischen quittung, dem herrn reichspfenningmeister überantwortet, welcher auch ferner in der buchhalter registrirt und beigelegt, deßen wirdt sein herrn Haßlers seeligen nachgelassenen wittib hiemit zeugnus gegeben. Actum Dreßden den 22. Juli a°. etc. 1612.

Christian Khayser, derzeit buchhalter im reichspfenningmeisterambt m. p."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 11. Sept. 1614 (ad. Okt. 1616):

„Hofpuchhalterey directors . . . . bericht, uber beyligendt Hanns Leo Haßlern hinderlaßenen geschwistrigt anbringen.



Genedige Herrn etc., Waß weilandt Hanß Leo Haßlern .... gewesten cammerorganisten vier .... geschwistrigt in irem beiligenden suppliciren angebracht und gebetten, daß inen ein neuer kay. bevelch an dem von Loß ... wegen der noch den 22 May a°. etc. 1609 gemelten Leo Haßler angewisenen und noch unbezalten 1981 fl. 40 kr. außgefertiget werden möchte, hat die puchhalterey vermüeg noch den 13. May negstverwichen darauf geschriben decrets ersehen.

Und wirdet laut beigelegter kaiserlichen bevelchs copy nr. 1, so wir obgemelt an den herrn von Loß abgangen, nit allain bey der registratur die notturfft außgefertigt zu haben befunden, sondern es erscheint auch auß einem auszug, so der herr reichspfenningmaister noch den 6. August a°. 1612 aller anweisungen, welche dahin auf sein ambt beschehen, zur hofcammer überschickht, daß solche Haßlerische anweisung der 1981 fl. 40 kr. .... biß auf dato unbezalter verbliebenn ..."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 6. Okt. 1616:

„Weilandt Johan Leo Haßlers hinterlaßner geschwistert und erben anlangen per bezalung 1981 fl. 40 kr. auf den reichspfenningmaister von Loß angewißner liquidirter schuldtforderung.

Allerdurchleuchtigster, großmechtigster, unüberwindtlichster Römischer Kayser, zu Hungern und Behem König etc.

Allergnedigister Herr, Eur Röm. Kay. Mtt. berichten wir allerunderthenigist, das weiland die vorig Kay. Maytt. hochlöblichster seligster gedechtnus, unserm nunmehr verstorbenen brudern Hansen Leo Haßler seligen, mit neunzehenhundert ainnundachzig gulden 40 kr. liquidirten schuldforderung auff den reichspfenningmaister Christoffen von Loß (massen bey dero löblichen hoffcammer mehrere nachrichtung zu befinden ist) allergnedigist angewisen haben, darüber albereit die hoffzalmaisterisch quittung angefertigt, unnd in das reichspfenningmaisterambt abgeben worden.

Demnach aber wir unns der abstattung unnsers bruders schulden, zu erhaltung seines guten namens unnd lobs, so er mit seinen getreuen diensten unnd kunst bey der Kay. Mtt. unnd allenthalben erlangt, unnderwinden müssen, ungeacht wir mit unnß unnd unnsern vilen klainen unerzogenen khindern, in disen sehr schweren zeiten selbsten gnug zu thun, doch über vilfeltiges anhalten bey gemeltem reichspfenningmaisterambt den gehofften effect nit erlangen khünnen, haben wir unns bißhero mit großem unserm schaden unnd beschwerlicher ungelegenheit geduldet. Treibt uns aber nunmehr die eüsserst unumbgenglich noth, Eur Röm. Kay. Mtt. anderweit supplicando hiemit zu implorirn, demütigst bittend, sy geruhen obgedachter assignation halben durch dero kayen oder hochlöblichen hoffcammer befelch bey mehrgemelten h. reichsfenningmaister allergnedigst verfüegen, das wir solcher Haßlerischen posst der 1981 fl. 40 kr., dermal ainsten entweder aus allerley bewilligten contributionen, oder wannenhero es am füeglichsten sein khan, bezahlet werden möchten. Hieran erweisen E. Mtt. unns ain kay. hohe gnad, so umb dieselbe wir allerunderthenigist zu verdienen so berait als schuldig seind, unnd thun E. Kay. Maytt. unns zu gnedigster gewihriger resolution demütigst befehlen.

Eur. Kay. Mtt. etc.
allerunderthenigste
gehorsambste

weiland Hannsen Leo Haßlers
seligen vier geschwistert und
erben.

An die Röm. Kay. auch zu Ungarn und Behem Kön. Mtt. etc."
(Auf der Rückseite:) „fiat ut petitur."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 16 Mai 1618 (ad 5. Okt. 1621):

„Copia was ich wegen der Haßlerischenn und Christof Marggrafes 1517 fl. 20 kr. cammerschuldt den 16. May a°. etc. 1618 nach Wien geschriben. Edlervester etc., Weill mir nit unbewust, das der herr bruder mit herren secretari Arnoldino vertraut und in gutem vernemen ist, schließ ich dem herren bruder hiemit ein suppliciren von den Haßlerischen erben ein, daraus und aus den beiden beilagen wird er mit mehrerm clärlich sehen, umb was es zu thun ist. Demnach nun diese sache in den herrn secretarij Arnoldini expedition gehört, und er herr secretary am allerbesten wissenschafft hat, wie es umb die angedeuten restanten beschaffen, welche richtig oder unrichtig seindt, und wannenhero am ehisten und gewissesten etwas zu hoffen und zu erlangen sein möchte, alß ist mir von herrn Jacoben Haßler zu Eger, für sich und wegen seiner anderen geschwistert zum öfftern deßwegen zugeschrieben und gebeten worden, ein dergleichen supplicirn zu verfassen, und ihme Arnoldino alß den sie ihnen gar wohl affectionirt wissen in optima forma zu recommandiren, welches ich hiemit durch den herrn brudern treulichst gerrn verricht sehen wolte, mit .... fleissiger bitt, der herr secretari wolte solche supplication erstlich ersehen, und die petition und fürgeschlagne mittel nach seinem verstendigen gutbedunckhen und wie es ihme für das beste ansieht (wofer es auff diesen modum nit recht

were) corrigiren, und seine viel vermögende hülff und assistenz zu befürderung der sachen, und erlangung einer richtigen assignation darbei einwenden; auff solchen fall hab ich vom herren Haßler im befelch und genugsamen gewaldt, dem herren secretary ein ehrlichs present zu schuldiger danckbarkeit zu versprechen und zu versichern, bitt der herr bruder wols ihme mit vermeldung meiner geflissen willigsten dienste in vertrauen andeuten. Der herr Halden als Haßlerischer schwager, schreibt bey dieser ordinari ihme deßwegen auch zue, es wird doch ihnen herren commissarien umb bericht und gutachten hereingeschickt werden; wer gut, daz sie vom herrn Arnoldino ein nachrichtung bekämen, auff welches mittel man sich am gewissesten zu verlassen, wisten sie ihren bericht darnach zu lenden. Sonsten schreibt mir der herr Jacob Haßler, er hab ein schwager oder nahen gefreundten zu Coburg, der sey desselben Herzogen von Sachsen rath, und hab ime die vertröstung geben, wann ein anweisung auff die Marggrävischen oder Coburgischen alten restanten oder khünfftige neue bewilligung dahin ausgefertiget würde, daz er ihnen Haßlerischen woll traute darzu zu verhelffen; ich förchte aber, man müß des herren reichspfenningmeisters quittung drauff haben, da möcht es, weil man ihme, wie ich vernimb, schon alle dergleichen restanten eingeraumbt haben soll, schwer zugehen; hierin wirdt . . . . herr Arnoldinus zu rathen und zu helfen wissen.

. . . . . .

Prag, den 16. May 1618.

Aug. Schwindner.

An hn. Simon Hertell."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, ad 5. Okt. 1621:

„Copia supplicationis an die Röm. Kay. . . . . Mt. weilandt Hansen Leo Haßlers seeligen 4 geschwistert und erben, den 16 May a°. 1618 nach Wien geschickht.

Allerdurchleuchtigster etc.

Allergnedigster Kayser, König und Herr, Mit beyligender copia einer gefertigten cession geben E. Röm. Kay. May. wir unterthenigst zu vernemen, wasgestalt weilandt unsern brudern Hansen Leo Haslern seeligen und uns seinen hinderlassenen geschwirten und legittimirten erben Christoff Marggraf, gewesner kay. cammeruhrmacher 1517 fl. 20 kr. mehrern theil bahr gelihen geldt, auffrichtig und bekantlich schuldig worden ist, welche schuldt er Marggraf zwar wann es in seinen vermögen were, seinem erbieten nach, geren ablegen und bezahlen wolte.

Dieweillen er aber durch bergwerckh bauen und andere unglückseelige zufelle dermassen verarmet, das er uns mit bahrer bezahlung zu contentiren nit vermag, sondern mit instendiger bitte . . . . seine des Marggraffens bey E. Kay. May. laut beiligender specification sub B habendte, und wie wir anders nicht wissen, ganz richtige liquidirte forderung gegen fertigung obgemelter cession und quittung anzunemen.

So gelangt an E. Röm. Kay. May. unser . . . . bitten . . . . sie geruhen so wohl uns Haßlerischen erben, alß auch dem Christoffen Marggraffen . . . . in . . . behertzigung seiner eüsersten armut, und unserer nun fast in 10 jahr lang getragenen gedult, ... eine assignation entweder auff die künfftigen Sachsen-Coburgischen neue contribution deroselben oder der Marggrävischen alten restanten . . . . zu bewilligen und ausfertigen zu lassen. . . . .

. . . . . .

E. Röm. Kay. May.

allerunterthenigste

gehorsambste

weilandt Hansen Leo Haßlers seeligen 4 geschwistert und erben."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 14. April 1613 (ad 5. Okt. 1621):

„Gewalts und andere abschrifften weillent Hansen Leo Haßlers vier geschwistrigten und erben, per der noch vor lengst bey dem Saxischen reichsphenıngmaisterambt angewisen, aber auß den fürstlichen Anspachischen hindterstelligen reichs- und craißhülffen bezalten 1981 fl. 40 kr.

Jch Andreas Tucher, des Heiligen Römischen Reichs stadtrichter zu Nürnberg, thue hiemit menniglichen zu erwießenn, das heut dato vor mir persönlich erschienen, der erb. und kunstreiche Caspar Haßler, eines edlenn, ehrnvesten, fursichtig und hochweisenn raths alhie bestelter organist bey Sant Laurenzen etc. mitt und neben der tugendsamen frauen Magdalena, weilundt des ehrwurdigen und wohlgelerten herrnn M. Georgen Siegels, geweßnenn pfarrers und professoris zu Altorff seeligenn hinderlaßenen wittib, und zeigten mir ahn, wie ihnen von dero brudern, dem edlen und vestenn Johan Leo Haßlern von Roseneck, Röm. Kays. Mait. wie auch Churf. Sächßischenn obersten geweßnen musico seeligen, allerley schulden und bergewerck mitt dero zugehörung in einer rechtmeßigen vergleichung sambtlich und unverschaidenlich angefallen werren, welche sie aber nun allerhandt ehehafftenn wegen, selbst persönlichen einzubringen und nuzlichenn zu verleihen oder zu verkauffen nicht gelegenheit hatten. Darumb sie dann



'fur sich, ihre erbenn, wie auch ihren abwesenden brudern Jacob Haßlern etc. (dessen sie genuegsamb volmechtig) hiemit inn der allerbestenn form, maß und weiß, als das inn und außer rechtenn am bestendigstenn unnd crefftigsten könne und möge sein, volkommene machtt und gewaldt geben, dem erbaren und furnehmen Johann Mullern, ihren liebenn schwagern, burgern und handtlern alhie, solcher gestalt und also, das er oder seine notturfftige substituirende anwäldt, erstlich solche gelder und schuldenn gutlich erfodernn, auch empfahenn und die debitores darfur quitiren oder ihre schuldschein zuzustellen, dan auch zu deme, die bergewerckh rechnungen in unser aller nahmen anhören, nachmalen dieselbigen sambt dero wohnheußern, vorrath und anderen, wie die gebuer erfodert, als sein aigenthumb, aufs höchste und beste, als immer kan und mag muglichen sein, anderen verlaßenn verkauffen oder verparthieren, tröstlichen vertrauen nach. Da aber zu einbringung der schulden die gute unverhofft kein stadt finden, so soll als dann ehrnbenandter herr gewaldthaber oder deßenn substituirendt anwäldt die wiedersezende und streitliebende debitores (wie sich gebueret) beklagenn, dann arresta, kummer undt verbott auf dero leib, haab und gutter (wo die zubetreffen) begeren, dieselbigen ordentlich prosequiren, dan auch die gegenclagen undt einredenn wiederlegen, denn rechtlichen krieg befestigenn und in summa alles anders thun und furnehmen, das zu einbringung solcher schulden (wie auch zu nuzlicher verhandtlung der bergwerkh) die notturft erfordert. Dann sie die gewaldtgebere selbstenn persönlichen gegenwertig thun und laistenn mußen etc. Jm fall auch er oder die substituirende anwäldt hierzu eines ausfuhrlicheren gewaldts notturftig, so soll ihnen auch derselbe hiemit, iezt als dann, und dan als jezt so crefftig gegebenn sein, alß wan schon alle darin manglete clausulenn und rechtsregulen oder requisita, vom wortt zue worttenn inserirt und einverleibt wordenn.

Was dan auch also schließlichenn einer oder der andere hierinn habender instruction gemeß handtlen, thuen undt furnehmen were, das sey anfangsbenandter gewaldtgebere genzlicher will undt meinung, solches alles stet vest und unverbruchlich zu haltenn, dan auch ihn oder sie deshalbenn allerdings durchaus wöllen endthebenn undt schadtloß haltenn, erbar, getreulich und ohne gefahr etc. Zue wahrer urkhundt deßenn habe ich eingangsbenandter stadtrichter auff der gewaldtgeber fr. bittenn, diesen gewaldt mitt meinem angebornen insiegell bekrefftiget, ... So geschehen am mittwochenn den vierzehenden . . . Aprilis . . . . im sechzehenhundert und dreizehenden jahr.

(L. S.) Facta collatione hanc copiam originali sigillo suo salvo respondere testor ego subscriptus hac mea manu.

Lucas Ruefferus, Secr.
Saxocob. in fide m. s. m."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, s. d.; nach 1619 (ad 5 Okt. 1621):

„Memorial,

Mitt Haßlerischer erben an Kay. etc. hoff bißhero gehabten schuldtforderungen hat es diese gründliche beschaffenheit, daß nemblichen derselbigenn zwo:

Die erste, eltiste und richtigste ist diejenige, so ich bißhero sollicitirt, nembl. 1981 fl. 40 kr., die vonn zeiten Kaysers Rudolphi . . . meinem l. vettern seel. Johann Leo Haßlern etc. gantz richtig, bekandtlich undt gestendigermaßen im kayßerlichen zahlambt schuldig verblieben, undt weil gedachter mein vetter seel. hernach von kayßerl. dienstenn undt auß der statt Prag sich hinweg in churf. sächs. dienst nacher Dreßen begeben, deß von Loß seel. sehr guter freundt gewesen, bey kayßerl. hoff es so weitt gebracht, daß er die bezahlung von ermelten hrn. Loß seel. zu bekommen verwießen wordenn, darüber höchstgedachte kays. May., wie auch mein vetter seel. verstorben, undt wie glaubwürdige copien unlangsten meiner supplication an u. g. F. und Herrn beygeschloßen. Hernacher vonn weyland kayser Matthia . . . ratification undt abermahlige assignation an gemeldten herrn Loßen seel. erfolget, darauß dieser schulden gentzliche richtigkeit genugsamb verhoffentlich zu vernemen, undt derowegen hab ich auch selbige, und gar nicht die andere, bißhero zu sollicitirn uff mich genommen.

Die andere forderung aber, so mir nicht eigentlich bewust, wieviel sie betrifft, ich auch niemals sollicitirt, noch mir derer beschaffenheit, woher sie entsproßen eigentlich bekandt, rühret von obgedachten uhrmacher, Marggraff genandt, her, welcher gedachten meinen vetter hrn. Hanß Leo Haßler seel. mitt einer summa geldes schuldig verblieben, undt weil sonsten bey ihm gantz nichts erhoben werden können, seine bey kayserl. hoffzahlambt habende rest undt forderung (darvor mir sonderl., obs richtig, gestendig undt bekandtlichen auch nichts gründtl. bewust) meinem vettern Jacob Haßlern damals zu Prag, kay. May. cammerorganisten, jezo zu Eger sich auffhaltend, cedirt, undt mag wol sein, daß jetzt gemelter Jacob Haßler bey jeziger kays. May. . . . . umb selbige sollicitirn laßen, undt dahero diese schuldt bekandt, undt inn jetziges decret gesetzt worden. Wie mir dann mein lieber vetter unlangsten geschrieben, das mehrgedachter mein vetter Jacob Haßler ihme zu erkennen geben, das er gute vertröstung von vertrauten freunden am kayserl. hoff darzu zu gelangen durch folgendes mittel, das er

nembl. etwas von den confiscirten guttern kauffen oder darauff leihen solle, wolte man hergegen diese uhrmacher. schuld undt posten darein und mit darzu kommen laßen, welches ich aber nicht beantworttet, sondern weil ich nie nichts damit zu thun gehabt, undt ihm diese post allezeit allein zu sollicitirn überlaßen uff sein wagnuß undt versuchung gestellet sein laßen, auch jetzige kayß. May. nicht mitt allen zweyen zugleich behelligen, noch weiters und mehrers alß der ersten meltdung thun wollen.

Auß welcher gantz warhafften erzehlung unschwer undt hochverstendig zu ermeßen, wie mercklichen daran gelegen, das herr Hoffmann, deßen bey zeitten avisirt werde, darmit nicht etwan das gantze werck zu waßer würde, dann weil es uff der commissarien bericht gestellt, köndte leichtlich kommen, weil sie uff des uhrmachers oder Marggraffen schuld, undt nicht uff die andere gantz richtige ohne zweiffel gefragt wordenn, daß weder die summa noch andere umbständt, so ich in meiner underthenigen supplication an u. G. F. und Herrn auch sonsten allezeit vor undt angebracht, nicht eintreffe, därffte man zweifel in die richtigkeit unndt grundt meines anbringens setzen; oder köndte kommen, das des uhrmachers cedirter undt von ihm angegebener rest von keys. hoffzahlambt oder cammer nicht gestendig noch richtig, undt also alles aus diesen mißverstandt darnieder gelegt würde. Da doch wan mann uff diese oberwehnte erste post gehet, so ich erzehltermaßen biß anhero sollicitirt, selbige nicht allein gantz richtig, undt bekendtlich, sondern auch schon seine gewieße assignation, und von voriger kays. May. etc. vorlangsten allergnedigst ratificirt, undt also in vielen melioris conditionis undt certitudinis, alß die andere, welcher beschaffenheit wie oben angedeut ich nicht grundtl. weiß, noch jemals sollici(ti)rt, oder deswegen bey Röm. Kay. May. . . . . angesucht.

Wirdt demnach gantz höchstes fleißes und dienstlichenn gebetten, der herr cammersecr. wolle Haßlerischen erben undt mir ferner noch . . . diese bemühung uf sich nemen, undt herrn Hoffman auch mit einen hocherspriesslichen beybriefflein deßen ufs förderlich avisirn, undt uns bey ihr verbitten helffen, das er bey zeiten diese gründliche undt hochnothwendige information an kayßerl. hoff vor und anbringe, darmit wo die commissarien (bey welchen ich mit fleiß dieser oberzehlten posten halben nie etwas suchen, noch mich in concursum mit den andern keyß. Rudolff etc. seel. creditorn undt hoffgesindt, weil ich hier gewieße assignation und kaysers Mathiae . . . special confirmation undt ratification gehabt, einlaßen wollen) hiervon etwan nicht so umbstendig berichten konden und würden, es doch keine hinderung in der so richtig undt stendige von mir bis anhero sollicitirte posten causirn möchte, sondern ufs förderlichst dis decret dohin erleutert und ich an gehörigen ortten glaubwürdigen schein ehist bekommen, selbiger auch also verfast werden möchte, darmit unterdeßen die gelder zu Görlitz nicht von abhanden und ich post festum gezogen kommen thete, weill zumal die leipziger meß herbey nahet, da ich die gelder am füglichsten durch wechßel forttbringen kan, welches neben andern zu verschulden ich iederzeit gantz bereitwillig auch höchl. verobligirt und schuldig.

H. Müller."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 5. Okt. 1621:

„Erinnerung an den von Loß, wasmassen die Haßlerischen erben irer aufs reichspfeningmaisterambt angewisener 1981 fl. 40 kr. berait auß den anspachischen restanten bezahlt worden. . . . . . .

Von dem gedachte 1981 fl. 40 kr. unlengst auff . . . verwilligung anderstwohin transferirt, und sie die Haßlerischen derselben auß dem fürstlichen anspachischen hinderstelligen reichs . . hülffen beraith völlig bezahlt und befridigt worden.

. . . . diese Haßlerische anweisung und derselben anderwerts beschehene transaktion und ervolgte völlige contentirung ad notam nehmen. . . . .

Geben Wien, den 5 Octobris 1621."

Haßler, Jakob

E 607, f. 5. 1608, Jänner:

„ . . . des hofzalmaisters bericht, alß was . . . . Jacoben Hasler an . . . . hofbesoldungen ausstendig . . . . sey, ligen alle aufgehebt."

E. 615, f. 80: 1609, Juni:

„Jacoben Haßlers cammerorganisten supplicieren, darinnen er Jre Mt. etc. zu gevattern bittet, ligt da."

R. 619, f. 149': 1609, Juni 6:

„Der hoffzallmaister Hueber solle Jhrer Kay. Mt. etc. camerorganisten Jacoben Haßler zu seiner gevatterschafft und gehalttenen kinndtstauff der kinndtpetterin ein verehrung von 20 fl. raichen und ervolgen laasen."

R. 663, f. 40: 1615, März 23:

„Die beheimische camer solle verordnen, daß dem pater Johann Baptistae Labe, collegii convictorium societatis Jhesu alda regenti 308 fl. 20 kr., so Jacob Hasler, gewester kay. organist (und andere) wegen ihrer kinder und befreundten für cost schuldig verbliben, in abschlag ihrer hinderstelligen besoldung .... entricht und bezahlt werden."

R. 673, f. 124': 1616, März 10:

„Die behmische camer solle bey dem ihro undergebenen rentambt verordnen, damit w. kayser Rudolffi gewesten camerorganisten Jacoben Haßler 1034 fl. 10 kr. hinderstellige hofbesoldung, gegen deren zu hindanferttigung des alten khay. hofgesindts geordneten commissarien quittung entricht und bezahlt werden."

Hauillo, Adrianus.

H. Z. A. R. 1574, f. 530:

„Adriano Hauillo musico ... umb das er .... ettwas in musicis .... dediciert ... ainhundert gulden ...."

Hain, Gerhard.

H. Z. A. R. 1570, f. 452:

„Gerharden Heyne, Rö. Kay. Mt. etc. Capellnsinger ... zwainzig gulden rh., ... vonwegen das er Jrer Mt. etc. ain componierte meß .... presentiert ...."

H. Z. A. R. 1575, f. 778:

„Gerhardten Heue, ... gewesten ... tenoristen ... in ansehung seiner langwierigen gelaisten dienst, unndt das er seiner bezallung halber, auß mengl gelts, lang entratten .... zur abferttigung ... funffzig gulden ..."

Haußwiert, Johannes.

H. Z. A. R. 1560₂, f. 134:

„Johannesen Haußwirt .... in ansehung seiner dienst unnd unvermogen .... zwainzig gulden ...."

Hodege, Weinand de.

H. Z. A. R. 1588, f. 499':

„Weinanden de Hodege ... funffzig gulden ... anstatt des gebettenen zuepuesgelts ..."

E. 430, f. 27: 1589, Jänner:

Anna di Horetta suppl. wegen Winandt de Hodega hochzeit verehrung, ligt da."

Gedenkbuch N. 163, f. 233': 1603, August 15, Prag:

„Herr hoffzallmaister solle wegen Jrer May. capellnmusicus Weinandt de Hodege 763 fl. 20 kr. alß halben thail der 351 fl. 40 kr. ausstendige besoldung auß seinem ambtsgeföllen bezallen etc. ..."

Gedenkbuch N. 166, f. 118': 1605, April 28, Prag:

Der Hoffzahlmaister solle Weynandt de Hodegge wittib und khindern 100 fl. gnadengelt raichen und erfolgen lassen. .... zur hofabfertigung ..."

Hoffer, Johann.

H. Z. A. R. 1594, f. 425:

„... Johann Hoffer und Orlando Parigi des herzogs Wilhelm in Bayrn gewesten capelnsingern mit ainander vierzig gulden ...."

Hollander, Christian.

E. 256, f. 57: 1563, März:

„Christian Hollander cappelnsinger seint auß gnaden auß dem hoffzallmaisterambt funffundzwainzig gulden verordnet worden."

H. Z. A. R. 1564, f. 257':

„Christian Hollander ... in ansehung seiner dienst ... zwainzig gulden ..."

Hörman, David.

H. Z. A. R. 1585, f. 540':

„Davidten Hörman .... wegen daß er sich am hieher raisen sehr verzehrt hat, ... funffzehen gulden ..."



Hormotopeius, Johann.

H. Z. A. R. 1576, f. 576':

„Johanni Hormotopeio, musico . . . . sechs gulden . . . . nachdem er Jrer Mt. etc. anjezo etliche carmina unnd mutetten dediciert . . . ."

Horologio, Alexander.

H. Z. A. R. 1583, f. 422:

„Alexander Orologio . . . musicus und trometter, in ansehung seiner vleißigen dienst willen . . . . dreißig gulden . . . ."

H Z. A. R. 1586, f. 332:

„Alexander Orologio . . . . gnadengelt . . . funfzig gulden . . ."

H. Z. A. R. 1587, f. 268':

„Alexander Orologio . . . . trummeter und musico . . . wegen seiner . . . . dedicierten madrigal . . . . sechzig gulden . . ."

E. 411, f. 177': 1587, Mai:

„Alexandri Horologio suppl. umb bewilligung aines gnadengelts wegen dedicierten wälschen madrigalien, ligt sambt des cappelmaisters bericht und der hoffcamer relation da."

Gedenkbuch N. 150, f. 86': 1587, Mai 12, Prag:

„Alexanders Orologij verehrte 60 fl. betr. . . . fur etliche Irer Mat. etc. dedicirte welsche madrigalia . . ."

(Idem Gedenkbuch N. 151, f. 79').

E. 411, f. 279': 1587, August:

„Alexandro Orologio suppl. wegen bewilligung ainer gnadenhülff, ligt sambt der hoffcamer relation da; abzuweysen."

E. 411, f. 293: 1587, August:

„Herrn Octavio Spinola erinderung, das Jer Mt. etc. Alexandro Orologio 50 taller zue abferttigung bewilligt, ist dem hoffzallmaister zuegestelt, das er die bewilligung in abschlag des deputats aufs futtermaisterampt dargebe und bezalle. Ex conc. cam. aul."

(Am Rande:) „Ain hofcamer relation wegen bezallung dis gnadengelts, ligt im Sept. aufgehebt."

E. 457, f. 88': 1592, April:

„Herrn Spinola erinderung, das Jer Mt. etc. Francisco Sagabria und Alexander Orologio aus gnaden 40 fl. verwilliget, ist dem hofzalmaister zuegestelt, solle dieselben in das fuettermaisterampt in abschlag deßen monatlichen deputats alßbaldt erlegen."

E. 563, f. 71: 1604, Februar:

„Dem Alexander Horologio ist der capelknaben haußzinß als a°. etc. 1602 und 3 sambt unterhalttung monat December 1603 und Januarius 1604 angeschafft; auch Oct. und Nov."

E. 585, f. 201': 1606, Juli:

„Hofzalmaisters memorial, daß Alexander Orologio, capellmaister, mit 600 fl. ausstendiger verdienen auf den von Loß verwisen werden möchte, ligt ex."

(Am Rande:) „ist hernach auf noch 400 ex."

R. 593, f. 284: 1606, Juli 18:

„Der reichspfennigmaister Loß solle Alexandern Orologio capellenmaister sein selbst unnd der kapellenknaben underhalttung halber 1000 fl. auß dem reichspfeningmaisterambttsgefällen bezahlen."

R. 593, f. 284: 1606, Juli 18:

„Der hoffzallmaister solle Jhrer Mt. etc. capellenmaister Alexanndern Orlogio über 1000 fl. ausstendiger capellnsingerknaben unnd sein selbst unnderhalttung ein quittung auff denn von Loß reichspfenigmaister ferttigen und sich hergegen wieder quittiren lassen."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 18. Juli 1606:

„Reichspfennigmaister der von Loß, solle Alexandro Orologio 600 fl. ausstendige cappelsingerkhnaben-undterhalltung erlegen lassen.



Rudolff der Annder, von Gottes gnaden erwölter Römischer Kaiser, zue allen zeitten mehrer des reichs etc. Lieber getreuer, Wir geben dir hiemit in genaden zu vernemben, das wir unnsern vicecappelmaister . . . Alexandrum Orologio mit bezahlung sechshundert*) gulden reinisch ausstendiger unnserer cappellsingerkhnaben**) unnderhalltung auf das reichspfenigmaisterambt deiner handlung verweissen zu lassen . . . bewilligt haben . . . ."

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 18 Juli 1606:

„Der Röm. Kay. Mt. etc. hoffzallmaister Joachimben Hueber zuzustellen.

. . . . . Höchsternennte Jhre Mt. etc. hetten . . . Alexandrum Orologio mit bezallung sechshundert*) gulden rein. ausstendiger cappelsingerkhnaben**) unndterhaltung auf das reichspfennigmaisterambt . . . . verweisen zu lassen . . . bewilligt . ."

R. 593, f. 307': 1606, August 6:

„Herrn hofcamer-presidenten intercession schreiben für Alexannder Orologium vicecappelmaister an Christoffen von Loß, daß er ihme mit den dahin verwiesenen 1000 fl. nichtt aufhaltten lassen wölle."

E. 599, f. 106: 1607, April:

„Hofzalmaister bericht, was Alexandro Horologio hinderstellig und bezahlt, ligt aufgehebt, und sein ime 200 fl. angeschafft."

R. 603, f. 311: 1607, Juli 21:

„Der reichspfennigmaister Christoff von Loß solle 500 fl. zu ainer gnottigener außgab gegen des hoffzallmaisters quittung außzahlen unnd ervolgen lassen."

E. 599, f. 280: 1607, August:

„Auf des Alexandri Horologii capellmaisters supplicieren ist zu w. Thomaß Langenhausen begrebnus ain monat soldt angeschafft worden. Und soll der zallmaister zum h. von Liechtenstein gehen, ihme dis anbringen lesen lassen, und begern, den Horologio dahin zu weisen, daz er ain andermal sein sach beschaider anbringe."

E. 599, f. 354': 1607, Oktober:

„Alexandri Horologii supplicieren bey dem reichspfennigmaister von Loß vernemung zu thuen, daz er ihme, ungeacht des Schumorn anweisung, seine 500 fl. contentiere.'

R. 603, f. 449: 1607, Oktober 8:

„Dem reichspfenningmaister Christoffen von Loß würdet nachmalß aufferlegt, waßmassen er Jhrer Mt. etc. vicecapellnmaistern Alexandern Orologio seiner dahin gewiesenen 500 fl., 06 schon des Marttin Schumargen contentirung vor allen anndern parteyen anbevohlen, das doch dieselben praecise allain auff die 603 järige reichshülffen gar nit begriffen, bezahlen solle."

E. 599, f. 432': 1607, November:

„Alexander Orologio p. anmahnung an reichspf. von Loß wegen entrichtung der angewiesenen 500 fl. ligt da."

R. 603, f. 534': 1607, November 29:

„Der reichspfenningmaister Christoff von Loß wirdt ersuecht, das er hievor anbevohlnermassen Jhrer Mt. etc. vicecapellnmeister Alexander Orologio die dahin verwiesene noch hinderstellige 500 fl. bezahlen solle."

Vgl. R. 611, f. 38.

R. 627, f. 317': 1610, Dezember 30:

„Der reichspfennigmeister Steffen Schmidt, in simili Christoff von Loß, sollen Jhrer Mt. etc. capellenmaister Alexandern Horologio in abschlag seiner besoldung undt dargebenen cost yedtweder 1672 fl. gegen des hoffzallmaisters quittung bezahlen."

R. 627, f. 317': 1610, Dezember 30:

„Wassmassen die schles. camer Jhrer Mt. etc. capellenmaister Alexandern Horologio in abschlag seiner besoldung und kapellenknaben costgeltt ausstandts 1672 fl. auß denn rentambtsgeföllen gegen des hoffzallmaisters quittung bezahlen lassen solle."

*) Durchstrichen und geändert in „aintausent".

**) Am Rande: „und sein Orologii selbst".



E. 635, f. 97: 1611, Mai:

„Alexander Horologius, per umbferttigung seiner auf das reichspfennigmaisterambtt verwiesenen hinterstelligen hofbesoldung, ligt da."

E. 643, f. 11′: 1613, Februar:

„Alexander Horologii vicecapellmaisters suppl. per umbfertigung seines p. 3344 fl. habenden annweisungsbefelchs an rentmaister in Schlesien, ist auf die hofbuechh. umb bericht geben worden."

R. 649, f. 64: 1613, April 16:

„An die schlesische camer, waßmassen sy Alexanndern Orologio vicecapellmaistern seiner dahin gewiesenen 1672 fl. aintweder auß denn camer- oder neusalzerischen salzambtsgeföllen bezahlen lassen sollen, seine creditores, sonnderlich denn Jacoben Maller davon zu contentirn haben."

E. 643, f. 94′: 1613, Mai:

„Alexanndern Horologio vicecapellmaistern, seint 32 taller außgelegtes fuehrlohn anngeschafft worden."

R. 649, f. 97: 1613, Juni 3:

(Schreiben an den Reichspfennigmeister Steffan Schmidt und Christoff von Loß.)

R. 649, f. 228: 1613, Oktober 22:

(Schreiben an den Reichspfennigmeister Christoff von Loß.)

E. 643, f. 261′: 1613, November:

„Geschäfftl. an herrn hofzahlmaister, das Jhre Mtt. etc. dem gewesten capellmaister Alexandern Orologij ein ketten von 300 fl. rh. bewilligt, solliche aber ihme derzeit auß dem ambt nit erzeugt unnd zugestölt werden kann, er aber bey ainem ain dergleichen ketten in solchem werth erfragt, so solle er mit demselben hanndlen, das er solche hergebe, und die bezahllung darfür auß dem ambt inner zwayer monatten vonn dato erwarthe, wie er sich darumben gegen ihme obligiren kan, unnd soll ihme die enthebung gewies destwegen ervolgen, Jn gleichem solle er ihme auch Orologii 50 fl. in abschlag seines rests, gegen quittung raichen. Actum Lynz, den 28."

E. 653, f. 499: 1614, Oktober:

„Alexandri Horologii memorial, per anweisung seiner ausstendigen alten hoffbesoldung, ligt da."

E. 678, f. 517′: 1617, November:

„Alexander Orologio, wegen seines ausstandtsanweisung, ligt da exp. an die beh. camer."

E. 680: 1617, Juni 17:

„Alessandri Orologio suppl. per bezahlung seiner anforderungen, ist ime mit diesem beschaidt wider zuegestelt worden, weiln der supplicant albereit ordentlich angewisen worden, also lests die hofcamer dabei verbleiben."

E. 680: 1617, Sept. 18:

Alexandri Orologii umb anweisung seines rests suppl. Ad cam. beh. umb bericht geben."

E. 680: 1617, Nov. 4:

„Des Orologii anlangen, den commiss. zugestelt, die wollen etwa auf mittl gedenkhen und die hofcamer berichten, wie dem suppl. bei so hoch angezogner seiner not zu helffen sein möchte."

R. 689, f. 93: 1619, März 13:

„An die behmische camer per verordnung des Petern Göbl 132 fl., so ihme Alexander Orologius in abschlag besoldung cedirt, aus den biergelden gegen der commissarien quittung bezahlt werden."

R. 689, f. 93: 1619, März 13:

„An die alt khay. hofgesindts verordnete commissari zu Prag, p. ferttigung einer ambtsquittung auff die behmische biergelder fur Petern Göbl umb 132 fl., so ihme von Alexandern Orologio cedirt worden."

(Vgl. Studien zur Musikw., Sechstes Heft S. 169, S. 172, S. 179.)



Horto, Johann de.

E. 201, f. 33: **1549, Februar:**

„Johannes de Horto contores suppliciert und pit ime die 100 fl., so ime hievor zu abzallung seiner schulden auß dem hofzalmaisterambt dargelihen worden, nachzulassen; darauf haben ime die Kn. Mt. halben tail 50 fl. bewilligt, unnd daz ime die anderen 50 fl. von dato uber ain jar abgezogen werden, dasselb ist dem hofzalmaister also mit disem ratschlag anzaigt und die supplic. ubergeben worden."

E. 201, f. 40: **1549, Februar:**

„Johannis de Horto capellensinger ist auf sein supplicieren die halb schuld, so er in das hofzalmaisterambt zu erlegen schuldig, nachzulassen bewilligt; doch das er den anndern halb tail uber ain jar an seiner besoldung abziehen laß."

E. 205, f. 256: **1551, Juli:**

„Johannes de Horto supplication, darinnen er umb zwai weingärtel, so der Khn. Mt. . . . haimbgefallen. biten thuet, ist der hieigen camer umb iren bericht zuegestelt worden."

Gedenkbuch N. 67, f. 405: **1551, Dezember 12:**

„Jan de Horto ist ain paßbrieff anderthalb dreyling weins in Oesterreich zu erkauffen, unnd an bezallung der meut und anderer gepurnuß gen Prag zu fueren, gefertigt worden, am zwelfften tag Decembris, anno etc. im LIten."

Gedenkbuch N. 71, f. 152: **1553, Mai 31, Wien:**

„Joan de Horto expectanz umb 100 taller:

. . . . Johannes de Horto unser cappelnsinger . . . . in gnedigister erkhandtnus derselben seiner gehorsamisten dienst . . . . zuesagen gethan, ... also das wir . . . . de Horto und seinen erben ainhundert taller aus allen und jeden confiscationen, völligkhaiten, peenfallen, contrabanden und ander haimbgefallen lehen und guettern, so unns . . . . frey zusteen unnd zuvor von uns nicht vergeben sein, und er anzaigen wierdet, ... raichen lassen . . . wollen . . ."

H. Z. A. R. 1554_1, f. 112′:

„Johannes de Horto . . . . in abschlag der ainhundert taller, so ime die Kn. Mt. etc. in ansehung seiner lanng gethanen vleissigen diennst aus allerley confiscationen unnd anderen haimbgefallen lehen unnd gueten . . . . zu geben verschriben . . . . funfzig taller . . ."

H. Z. A. R. 1556, f. 311:

„Johannes de Horto Römischer Khn. Mt. etc. cappelnsinger . . . . in . . . . erwegung seiner getreuen langwierigen diennsten, so er noch bey der Römischen Khay. unnd Jrer Khn. Mt. etc. nun ain guette zeit heer gethan, unnd . . . . in ansehung seiner armuet zu erhaltung seines weibs unnd unerzognen khindler . . . . dreissig gulden . . ."

H. Z. A. R. 1556, f. 325:

„. . . . Johannes de Horto . . . . gegen ainen schuldtbrief zwainzig taller furgestreckht unnd geliehen, ... auf sein . . . . anhalten . . . . schenckhen unnd nachsehen zu lassen . . . bewilligt."

H. Z. A. R. 1557, f. 94:

„Johannes de Horto . . . . zu hülff seiner zerung . . . . dreissig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1558_2, f. 52:

„Jhann de Horto, Römischer Kay. Mt. etc. capelnsinger . . . . in ansehung seiner bißheer überstandtnen schwachhait unnd grossen armuet . . . . funfzig gulden reinisch . . . ."

Gedenkbuch N. 84, f. 211: **1559, Sept. 1, Wien:**

„Joan de Horto provisionsbrieff umb 52 fl. rh. . . . . aus den gefellen unsers vizthumbambts in Österreich ob der Ennß."

E. 244, f. 293: **1560, August:**

„Johann de Horto supplication ligt da und bleibt bey vorigen beschaidt; doch sein ime 20 fl. auß gnaden beim hofzallmeister verordnet."

H. Z. A. R. 1560_2, f. 114′:

„Johann de Hortto Khuniglicher wirde zu Beham hofcapellnsinger, ... in ansehung seiner grossen armuet . . . . zwainzig gulden . . . ."

Gedenkbuch N. 111, f. 54: 1570, Februar 1, Prag:

„Anne de Horto wittib provisionbrief umb järliche 100 gld. auf drey jar lanng.

. . . . Anna, weillenndt Johann de Horto, unnseres gewesten tenoristen nachgelassnen wittib . . . . in erwegung gedachtes ires eewirdts . . . . weillendt kayser Ferdinanden etc. . . . . auch unns vil jar lanng und bis in sein ableiben, erzaigten willigen und vleissigen diennste, ... von dato an die nechstnacheinander volgunden drey jar . . . . ainhundert gulden . . . . auß den gefellen unnd einkhomben unnsers vizdombambts in Oesterreich unnder der Ennß . . . . Geben Prag, den ersten tag monnats Februarij anno etc. im sibenzigisten."

Gedenkbuch, N. 121, f. 114: 1573, März 31, Wien:

„Weilendt Johan de Horto nachgelaßner wittib wirdet ires mans gehabte provision, noch auf zway jar lanng zu raichen bewilligt . . . ."

(Jdem Gedenkbuch N. 122, f. 68'—69.)

Gedenkbuch N. 125, f. 487': 1574, November 18, Wien:

„Johann de Hortos wittib wirdt ir bewilligte provision noch auf ain jar erstreckht . . . ."

Gedenkbuch N. 127, f. 338: 1575, Jänner 15, Wien:

„Joann de Hortos wittib die provision zu raichen."

Gedenkbuch N. 127, f. 433'—434: 1575, November 24, Wien:

„weillendt Johann de Horte nachgelassner wittib Anna . . . . provision der järlichen ainhundert gulden . . . . deren bewilligung den letsten tag January . . . . sechsundsibenzigisten jars ir enndschafft erraichen wirdet, funfzig gulden auf ainmal als ain gnadengelt ervolgen zu lassen . . . . unnd entgegen die weiterraichung ermelter provision nach ausgang der vor verschribnen jar, ganzlich eingestelt . . . ."

(Jdem Gedenkbuch N. 128, f. 261.)

Gedenkbuch N. 136, f. 219': 1580, Jänner 22, Wien:

„Anna weilend Johann de Horto nachgelaßner witiben werden 30 fl. auß dem vizdombambt zu raichen bewilligt . . . . . An die n. oe. camer."

Gedenkbuch N. 149, f. 183: 1588, April 30, Wien:

„W. Johan de Horto wittib ist järlich 42 fl. provision auf 3 jar lanng bewilligt worden . . . . An die n. oe. camer."

Höß, Paulus.

H. Z. A. R. 1549, f. 178:

„Paulsen Höß, statpheiffer von Preslau, zu bezallung etlicher geschraypheiffen, die er Jrer Khn. Mt. etc. keuflichen uberantwort . . . . funffzig taller. Unnd dann fur sein zerung, fuerlon unnd raiß daselbsthin geen Praag, unnd widerumb anhaimbs geen Preslau . . . . vierundzwainzig taller, jeden per sibenzig kreizer gerechnet . . . ."

Hueber, Thomas.[1]

H. Z. A. R. 1574, f. 559':

„Thomasen von Nykhercken . . . . bassisten . . . . zwainzig gulden . . . . in ansehung seiner langwierigen kranckheyt und armuth . . . ."

H. Z. A. R. 1574, f. 488:

„Thomassen von Newkhirchen . . . . zwainzig gulden . . . . in ansehung seines schulden lasts . . . ."

Hurlacher, Wilhelm.

E. 256, f. 186': 1563, Juni:

„Wilhelm Hurlachers organisten zu Ynnsprugg supplication, darynn er bitt ime fur den tisch zu hoff jarlichen 60 gl. zu raichen, auch sein besoldung zu pessern, ist der reg. und der camer in Tyroll umb bericht zuegestelt worden."

E. 256, f. 202: 1563, Juni:

„Wilhelm Hurlachers organisten su Ynnsprugg supplicieren umb pesserung seiner besoldung, ist der reg. und camer in Tyroll eingeschlossen worden."

---

[1]) Thomas Hueber von Newkirchen.



H. Z. A. R. 1570, f. 582':

„Wilhalbmen Hurlacher, F. D. erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich etc organisten .... vierzig gulden rh. ... auß gnaden ..."

H. Z. A. R. 1574, f. 164:

„Wilhalbmen Hurlacher, ... erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich etc. organist .... ainhundert funffzehen gulden ...."

H. Z. A. R. 1576, f. 220':

„Der Frl. Drl. erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich organisten, Wilhalbmen N. hat weillenndt kayser Maximilian ... ein guldene ketten von zwenundneunzig cronen schweher ... sambt noch funffzig tallern .... verehern laßen ..."

Gedenkbuch N. 132, f. 150: 1577, September 1, Wien:

„Wilhalmen Hurlachers provisionbrief umb järliche 50 fl. .... von dato anzuraitten ... sein lebenlanng .... auß den gefellen unnd einkhumben unnserer mauth zu Linnz ...."

(Jdem Gedenkbuch N. 133, f. 136.)

Huß, Johan de la.

H. Z. A. R. 1575, f. 883':

„Johan de la Huß, Röm. Kay. Mt. etc. capellnsinger, wellicher ... ain musicen oder concents presentiert ... sechs gulden ..."

Jaibinger, Georg.

H. Z. A. R. 1548, f. 110:

„Georgen Jawinger .... auf sein hochzeit ... zwelff gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1549, f. 120:

„Georgen Jaibinger .... capellnsinger, in ansehung seiner lanng gethaner täglichen unnd vleissigen diennst, auch das er sich in Jrer Khn. Mt. etc. hoffcannzley brauchen lasst ... funffzig gulden reinisch."

Gedenkbuch 77, f. 232'—233: 1556, November 12:

„Georgen Jaibinger provisionsbrief umb jarliche 32 fl. rh. ...."

(Am Rande:) „Am 23. May des 65. jars ist dem Jäbinger ain annderer provisionbrief gar umb järliche 52 fl. geferttigt, diser dagegen also erledigt unnd cassiert worden."

Gedenkbuch N. 78, f. 200: 1557, Dezember 8, Wien:

„Geörgen Jaibinger 44 gulden ausstendiger hofbesoldung zu bezallen." .....

Gedenkbuch N. 86, f. 389: 1560, September 16, Wien:

„Georgen Jaibingers bewilligung per pesserung seiner provision und 100 gulden gnadengelts.

.... Geörgen Jaibinger .... provision .... hinfuro des jars .... zweiundfunfzig gulden, ... zudem .... ainhundert gulden aus allerlay föllligchaiten, die er anzaigen wierdet ... als ein gnadengelt ...."

Kaltenprunner, Jsaac.

H. Z. A. R. 1568, f. 594 und 594':

„Jsaac Kaltenprunner, Röm. Kay. Mt. etc. accordier oder orgistimer, haben Jr. Kay. Mt. etc. den uncost, nemblichen funf gulden reinisch und dreissig khreuzer, so er hievor im raisen mit hin und wider fueren Jrer Kay. Mt. etc. orgl und instrument aufgewendt und außgeben hat, widerumben aus derselben hofzallmaisterambt zu raichen verordnet ...."

E. 296, f. 485: 1571, November:

„Jsackhen Kaltenprunner seind zu zuerichtung aines neuen instruments und auf raittung 30 fl. verordnet worden."

H. Z. A. R. 1571, f. 694:

„Ysaacen, Kaltenpruner, Röm. Kay. Mt. etc. accordero, ... auf zuerrichtung aines newen instruments, so fur Jre Mt. etc. in derselben camer gebraucht werden soll ...., dreyßig gulden reinisch ...."

E. 304, f. 51: 1573, Jänner:

„Jsacken Kaltenbruner instrumentmacher seind in abschlag seiner anbevolchen arbeit 20 fl. verordnet worden."

E. 304, f. 68: 1573, Februar:

„Jsacen Kaltenprunners accordies suppliciren vonwegen aines instruments unnd annembung desselben in Jrer Mt. camer ligt hiebey mit beschaid."

E. 304, f. 240: 1573, Mai:

„Jsacen Kaltenprunner seind in abslag der anbevolchen orglarbait 30 fl. verordnet worden."

E. 304, f. 539': 1573, November:

„Jsaac Kaltenprunners supp. per verordnung 100 fl. zu ainem neuen instrument für Jr Mt. etc. ligt da sambt der Kay. Mt. etc. resolution."

H. Z. A. R. 1573, f. 460:

„. . . . Nachdem Jsaac Khaltenbrunner . . . anjezo zu hof etliche instrument allenthalben gebössert, auch von denen hinundwider zue bringen, tragerlohn bezallen müessen . . . . siben gulden reinisch siben kreuzer. . . . ."

E. 313, f. 82:

„Jsaacen Kaltenprunner seindt zu renovierung aines alten instruments per ordinanz 50 taler verordnet worden."

H. Z. A. R. 1575, f. 759:

„Jsackhen Khaltenpruner . . . auf sein von Jhrer Mt. etc. ime anbevolhene arbaith, ... zuesamben . . . . . . ainhundert funffundsibenzig gulden reinisch vierzig kreuzer . . . ."

R. 327, f. 350': 1576, Oktober 2:

„Jn simili an etlich benante personen (auch J. Kalt.), das sy umb etlichs emphanngen gelt raittung thuen wollen."

R. 334, f. 81': 1577, April 6:

„Die hinderlaßnen hofcammerrath sollen von Hannsen Clambhofer bericht einnemben, was er Jsaac Kaltenprunner fur gelt auf raittung zuegestellt, oder was er sonst emphangen hat."

E. 333, f. 68: 1577, April:

„Hofpuechalters bericht per Jsaac Kaltenprunners ubergebne raittung unnd ime daran verblibnen ausstandts ligt da."

(Am Rande:) Der hofcamer zu Wienn eingezogner bericht, ist an die hofpuechalterey gegeben worden. 25 May."

E. 340, f. 538': 1578, November:

„Hofbuechalters bericht auf Jsaken Kaltenprunners suppl. undt übergebnen particular, bezalung zwaier instrument betr., ligt sambt den darzu gehörigen einshlüßen da aufgehebt, aine relation dabey."

E. 411, f. 253: 1587, Juli:

„Jacob Muttschele suppl. umb bezallung 27 fl. schuldt, so ine Jsaac Kaltenpruner ubergeben, ist herrm hofzallmaister umb bericht, waß man dem Kaltenpruner schuldig sey, zuegestelt worden."

Jud, Abraham.

H. Z. A. R. 1549, f. 116:

„Abraham Juden härpfenschlager, aus gnaden in abschlag seiner belonnung vorwögen das er der Römischen Khn. Mt. etc. edlknaben wellisch tannzen gelernnt . . . . zechen taller . . . ."

Kerle, Jakob de.

H. Z. A. R. 1583, f. 268—268':

„Jacoben de Kherle haben die Röm. Khay. Mt. etc. inhalt hiebeyliegender ordinanz, vom ersten tag September des jungstverschinen zwayundachzigisten jars zu dero hofcaplan mit auch monatlichen funffzehen gulden reinisch hofbesoldung und gebraüchigen järigen claidung allergenedigist an und aufgenomben . . . . ."

H. Z. A. R. 1584, f. 427'— 428.

„Jacoben de Kherlle, Röm. Khay. Mt. etc. hofcaplan haben die Khay. Mat. etc. für ains Jr Mat. etc. überraichtes dedicirtes unnd componierttes meßpuechs benendtlichen ainhundert funfzig gulden reinisch auß gnaden zu raichen allergenedigist bewilligt . . . ."



E. 405, f. 67': 1586, März:

„Anthony Beckery, Jacobi de Kerle und Egidij Holij, Jrer Mt. etc. caplän suppl. per raichung ir jedwederm ain monat soldt, ist dem hofzalmaister umb fürderlichen bericht, was man inen schüldig, zuegestelt worden."

E. 405, f. 162': 1586, Juni:

„Hoffcamer relation p. Jacobi de Kerle begerte gnadt wegen Jer Mt. dedicierten meßbuecher, ligt da, und die suppl. ist mit geschäfftl p. 40 fl. hinaußgeben worden."

H. Z. A. R. 1586, f. 338:

„Jacobes de Kherle, ... vierzig gulden reinisch . . . . wegen etlicher derselben dedicierten meßbuecher zu ergözung seiner gehabten mühe . . . ."

H. Z. A. R. 1591, f. 222'—223:

„Jacoben de Kerle hofcaplan, an seiner ausstendigen hofbesoldung der monatlichen funfzehen gulden, von drey monaten, alß vom sechsundzweinzigisten Junij, biß zue ent funfundzweinzigisten Septembris deß nechstverschinen neunzigisten jars, beneantlichen funfundvierzig gulden reinisch zue handen Jacoben Chimarcheo Jrer Mt. etc. elemosinario unnd hofcaplans, der solches gelt zue sein des Kerle begrebnuß verbraucht am neunten Januarij dits ainundneunzigisten jars entricht. Jdest . . . . . . 45 fl. rh."

E. 448, f. 244: 1591, September:

„Thoman Reichers, Hanns Franckhen hofhanndlßmanns dieners supplicıern, per bezallung . . . . . 13 fl. die ime Jrer Mt. etc. gewester hofcaplan Jacob Kirl schuldig verbliben, ist herrn hofzalmaister umb bericht, was man . . . . dem verstorbenen caplan schuldig sey, den 25. zuegestellt."

E. 457, f. 6: 1592, Jänner:

„Thomas Reichers suppl. wegen Jacob de Kerle und Hannß Luzen schulden, ist dem hofzalmaister mit geschäfftl zuegestelt, sölle ime die 13 fl. wegen des Kerle, zum fall es anderst damit richtig, bezallen. Jm übrigen aber ine dahin weysen, das er seine schuldt bey dem Luzen sueche."

Khirchlamizer, Hanns.

H. Z. A. R. 1549, f. 232':

„Hannsen Kirchlambinzer . . . . calcanndt, so er hievor verschines achtundvierzigisten jars zu Presburg und Wien von den posittifen hin und wider zu tragen außgegeben . . . ain gulden reinisch ainundzwainzig kreizer."

Khräll, Christoph.

H. Z. A. R. 1548, f. 162:

„Christoffen Khräl . . . . hoforganisten, zu bezallung des macherlonn und anndern unncossten von dreyen positifen, die zway der Khn. Mt. etc. unnd daß drit erzherzog Maximilian zu Österreich etc. zuegehörig von neuem zu renovieren unnd zu bestimen, geben unnd zuegestellt . . . . sibenzehen gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1554, f. 335':

„Christoffen Khräl . . . . die ausgaben, so er auf nottnufften der instrumenten . . . . gethan, widerumben . . . bezahlt . . . . . neun gulden . . . . siben khreijzer zwen phening . . . ."

Gedenkbuch N. 94, f. 174: 1564, Mai 10, Wien:

„Christophen Kräln 250 gulden yezo alsbalt zu bezallung ainer schuldt zuzustellen.

Wir haben unnserm hoforganisten unnd getreuen lieben Christophen Khräln in ansehung seiner unns in die neunzehen jar lanng erzeigten getreuen unnd aufrichtigen diennst unnd von gnaden wegen zu bezallung ainer schuldt, so er ainem burgersman in der Neue Stat zu thuen ist, aus den gefellen unnsers alhieigen salzambts deiner verwaltung yezt also par zwayhundert und funfzig gulden reinisch in munz ervolgen zu lassen, genediglich bewilligt . . . . Geben zue Wienn, den zehenden tag May anno etc. im vierunndsechzigisten.

An salzambtman alhie zu Wienn Johann Jordann."

Gedenkbuch N. 94, f. 176: 1564, Mai 11, Wien:

„Christophen Kräln bewilligung umb 100 gulden khunfftiger provision.

Wir Ferdinand etc. bekhennen fur unns, unnser erben unnd nachkhumben, offenndtlich mit disem brief, unnd thuen khundt meniglich, das wir gnediglichen angesehen und bedacht die

getrewen, ehrlichen unnd aufrichtigen diennst, welche unns unnser hoforganist unnd getreuer lieber Christoph Khräll, vor und bey unnser selbst khayserlichen personn nun in die neunzehen jar lanng, zu unnserem sonndern angenämben, benuegigem willen unnd wolgefallen, allerunderthenigistes vleiß erzaigt unnd bewisen hat, dasselb noch täglichen thuet, unnd sich dessen hinfuran zu thuen allergehorsamist erpeuth, auch woll thuen kann, soll unnd mag. Unnd haben ime, Khräln, darauf zu etwas pillicher erkhanndtnus solcher seiner volbrachten diennst, fur unns unnd unnsere erben, wie ob steet, dise genedigiste bewilligung gethan, thuenn ime die auch hiemit wissenndtlich unnd in chrafft dies briefs, also und dergestaldt, das wir oder sy unnser erben ime Khräln, wan er bey unns, des yezigen seines habenden hofdiennsts mit gnaden erlassen, oder sonnst von demselben khumben wierdet, alsdann von demselben tag seiner erlaßung des dienst anzuraitten, die ubrig zeit seines lebens, von unnd aus den gefellen unnd einkhumben unnsers salzambts alhie zu Wienn, jerlich unnd yedes jars besonnder ainhundert gulden reinisch in munz, jeden gulden zu sechzig khreuzern gerechnet, als ain frey wolverdiennte, unnd ganz unwiderrueffliche provision zu quottemberszeiten . . . . raichen unnd bezallen . . . Geben zue Wienn, den einlifften tag May a°. etc. im vierunndsechzigisten."

H. Z. A. R. 1565, f. 55'—56:

„Nachdem weilendt Michael Sengsprätl als gewester secretari und räntschreiber zu hungerischen Altenburg dem haubtman daselbst, herrn Zachariaßen Wochnizkhi ainen rest, nemblichen neunhundert gulden in seiner rantschreiberambtßraitung schuldig beliben, sölliche schuld die Röm. Kay. Mt. etc. anyezo auf Christoffen Khräls als der sich zu sein des Sengspratls witiben verehlicht hat, underthenigists supplicìern und in erwegung seiner lanngwirigen dienst . . . als . . . . haubtman in abschlag seines rests . . . . . anzunemen, und ine Kräln und sein hausfraw zu bezallung derselben neunhundert gulden auf zway jar lanng frist und termin geben, nemblichen . . . . anyezo alßbald dreyhundert gulden . . . . . über ain jar widerumben dreyhundert gulden und dann aber über ain jar widerumben dreyhundert gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1565, f. 148'—149:

„Christoffen Khrälln, ... umb seiner . . . . in das neünzehende jar erzaigten . . . . dienste, und weil er anyezo sonnsten mit khainem ambt versehen, von dem ersten tag Septembris . . . . vierundsechzigisten jars anzuraiten, hinfuro järlichen . . . . bis er wider mit ainem anndern dienst am hof oder sonnst versehen wirdet, zwenunnddreissig gulden . . . . ."

H. Z. A. R. 1565, f. 183—183':

„Christoffen Kräiln . . . . am dreyzehenden Novembris anno etc. im vierundsechzigisten auf sein hochzeit . . . . . ainen hofpecher mit ainem döckhl . . . . . ."

Gedenkbuch N. 100, f. 172': 1566, August 24, Raab:

„Christophero Kraln das gegenschreiberambt des dreissigisten zu Odenburg einzugeben. . . . . Geben zu Raab, den vierundzwainzigisten tag augusti des sechsundsechzigisten jars.

An die n. o. camer."

(Vgl. Gedenkbuch N. 99, f. 296—297).

Gedenkbuch N. 98, f. 134: 1568, Mai 31:

„Christophen Kräll bewilligungbrieff umb jerliche 32 gld. reinisch zuepueßgelts . . . . so lanng unnd vill, biß er wider mit ainem andren diennst oder ambt . . . . versehen wierdet . . . . aus den . . . . . einkhumben unnsers hofzallmaisterambts . . . Geben zu Wienn, den dreyundzwainzigisten tag May anno etc. im funfundsechzigisten."

(Am Rande:) Dise bewilligung hat herr David Haag hofzalmaister in die cannzlei zum cassirn uberschickht, die ist also cassiert, und ime zu seiner raittung originaliter in hannden gelassen worden. Actum am lessten tag May des 1568en jars."

Gedenkbuch N. 128, f. 289: 1575, Dezember 16, Wien:

„Christoffen Kräls wittib wirdt anstatt der begerten erstreckhung ihrer habenden provision 52 fl. auß den oedenburgischen dreissigist gefellen zu geben bewilligt . . . . unnsers geweßnen dreissigers zu Oedenburg, weilendt Christoffen Kräiln nachgelaßnen wittib, ir hievor von unns auf drey jar lanng gehabte provision der järlichen zwenundfunfzig gulden noch auf zway jar lanng . . . . . khünnen wir . . . nit bewilligen, wöllen ir aber darfür, in ansehung das sy mit dreyen khinndern begabt, und khaines vermügens sein soll, noch auf ainmall zwenunndfunfzig gulden reinisch gnadengellt . . . . . ervolgen lassen . . . . auß den dreissigists gefellen zu Oedenburg . . . . . Geben Wienn den sechzehenden Decembris anno etc. im fünfundsibenzigisten.

An die n. o. camer."



Khroschner, Salomon.

H. Z. A. R. 1574, f. 498':

„Salomoni Khroschner, so bey der Khay. Mt. etc. umb ain bassistenplaz . . . . . . angehalten . . . . zehen gulden . . . ."

Kiliano, Johann Chrysostomus.

Gedenkbuch N. 161, f. 438': 1601, November, 10, Prag:

„Der hofzalmaister soll Johann Chrisostomo Kiliano 3 monath soldt raichen und bezahlen . . . . ."

H. Z. A. R. 1609, f. 319:

„Chrisostomo Kiliano hofcaplan und singer haben die Kay. Mt. etc. wegen seines praetendirenden vleißigen dienens bei der capeln neben seiner hofbesoldung under anderm auch järlich sibenzig gulden . . . . zu geben verordnet . . . ."

Knuiffl, Johann.

H. Z. A. R. 1577, f. 627:

„ . . . . Johan Khnuiffl musico . . . . . wegen ainer Jr Mt. etc. verehrten meß . . . . . zwainzig gulden . . . ."

Kosmuth, Mathias.

H. Z. A. R. 1546, f. 130:

„Petern Maesenus, ... so er verser Mathias Kosmuth, der pey zwai monnat lang in Jrer Mt. etc. cappeln gedient und probiert worden, zu ainer abfertigung zuestellen soll . . . . achtzehen gulden reinisch."

Lassus, Orlando de.

H. Z. A. R. 1557, f. 98:

„Orlando de Lassus, ... Albrechten, herzogen in . . . . Bayern capelmaister . . . . zu ainem erclaidt . . . . ainundvierzig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1566, f. 647:

„Orlando di Lasso des durchleuchtigen hochgebornen fursten und herrn, herrn Albrechten herzogen in Bayrn cappellmaister funfzig gulden. Mer zwayen Jrer F. Gn. cappellsingern, mit namen Francisco Greco altisten vierzig gulden, und ainem bassisten Picardus genannt, dreissig gulden. Verrer des herzogen zu Mantua cappellmaister Jacobo de Wert auch funfzig gulden; tuet zusamen ainhundert sibenzig gulden, so die Röm. Kay. Mt. etc. inen, und jedem insonnders, wegen sy derselben etliche gesanng underthenigist presentiert, aus den hofzallmaisterambt zu raichen genedigist bewilliget haben, auf höchstgedachter Jrer Mt. etc. bevelch, zuhannden Jrer Mt. etc. cappellmaisters herrn Jacoben Vaets, innhalt quitung, am zwenundzwainzigisten May bezalt. Jdest 170 fl."

E. 287, f. 67: 1570, März:

„Mer Jacobo Sigota posauner auf sein khindtstauf 15 fl. unnd Orlando di Lasso bayerischen capellmaister umb daß er Jre Mt. etliche gesang presentirt 100 taller zu geben verordnet."

H. Z. A. R. 1570, f. 117':

„Orlando di Lasso des herzogen in Bayern etc. cappellmaister, haben die Mt. etc., nachdem er derselben etliche gesang presentirt aus genaden zu ainer verehrung ainhundert taler aus dem hofzallmaisterambt zu raichen genedigist verordnet . . ."

H. Z. A. R. 1571, f. 578':

„Orlando di Lasso, herzog Albrechten in Bayern cappellnmaister . . . . ainhundert unnd funfzig gulden reinisch . . . . umb das er . . . . ain meß unnd etliche gesanngbuecher . . . . presentiert . . . ."

H. Z. A. R. 1573, f. 156':

„Carolo Lasso, des herzogen in Bayrn etc. capelmaister, ... ein gulding khetten von sechsundachzig ducaten . . . . (= 163 fl. 24 kr.)"

Legat, Andreas.

Hofkammer-Archiv Böhmen, 17. Okt. 1550:

„Andreas Legat p. verleihung aines heusls auf der clainseiten zu Prag, umb bericht . . .
An erzherzog Ferdinanden . . . ."



Hofkammer-Archiv, Böhmen, 24. Dez. 1550:

„vermanung, dem bericht auf Andreen Legaet bitten, p. Cynetlers hauß zu Prag zu furdern.

. . . . . .

An die behaimisch camer."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 12. Aug. 1552:

„Andreen Legat, aines hauß halben, die pillichait darinnen handlen zu lassen.

. . . . . .

An erzherzog Ferdinanden."

Leiden, Reichart von.

H. Z. A. R. 1560_2, f. 130:

„Reichart von Leiden . . . . in ansehung seiner täglichen diennst unnd unvermugens . . . . funfunndzwainzig gulden."

Lescaller, Niclas.

H. Z. A. R. 1549, f. 149':

„Niclasen Leshkhaller, organisten daselbst zu Praag aufm schloß . . . . zu ainem eerclaidt . . . . neunzehen gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1558, f. 33:

„Niclausen Lescaller, der Römischen Khay. Mt. etc. organist auf dem khüniglichen schloß Prag, so ime Jr Mt. etc. dizmals aus gnaden zu ainem newen jar bewilligt haben . . . . zehen taller . . . ."

E. 253, f. 16: 1562, Jänner:

„Niclausen Lescaller organist supplication, darin er nach seinem absterben seiner hausfraw auch ain provision zu verordnen bitt, ist den herrn behamischen camerräten zuegestelt worden."

Libere, Johann de.

H. Z. A. R. 1560_2, f. 121':

„Johannes de Libere, ... in ansehung seiner dienst, auch unvermugen . . . . zwainzig gulden."

Lindner, Fridrich.

E. 323, f. 290': 1576, August:

„Fridrichen Lindtner, cantor von Nürnberg für verehrung geseng aus gn. 20 fl."

H. Z. A. R. 1576, f. 634:

„Friderichen Lintner, derzeit cantor bey S. Egidien zu Nürnberg, ... inn . . . . erwegung, wegen das er Jr Mt. etc. ain groß gesangbuech von drey mößen, welliches er vonn Mantua bekhumben, und Jrer Mt. etc. . . . . dediciert, vierzig gulden . . . ."

Lonsin, Conrad Georg de.

H. Z. A. R. 1616, f. 60:

„Den neunzehenden Augusti empfiennge Conradt Georg Lonsin, sein zur hochzeitverehrung angeschaffter monat soldt, als zwainzig gulden."

E. 669, f. 508': 1616, September:

Conradt Georgen de Lonsin, cappelnknaben praeceptoris anlangen per conferirung der durch Hannsen Hochenbergers verledigten hoffcamer-diener stell, ligt da aufgehebt."

Losius, Petrus Maria.

H. Z. A. R. 1570, f. 119':

„Petro Maria Losio, ... erzherzog Ferdinannden zu Oesterreich musico . . . . wegen aines instruments, das er Jrer Kay. Mt. etc. . . . . verehrt . . . . ainhundert taller . . . ."

Lottinus, Johann.

H. Z. A. R. 1571, f. 108':

„Johanni Lottino . . . . zwelf gulden reinisch . . . in ansehung, das er sich auf der raiß, als er außm Niderlandt an Jr Mt. etc. hof gezogen, hart verzert . . . ."

H. Z. A. R. 1571, f. 772:

„Johanni Lotino, ... in . . . . erwegung, das er sich newlich eingericht und auf dem raisen vil verzert . . . . zwainzig gulden . . . ."



H. Z. A. R. 1576, f. 592':

„. . . . Johanni Lotino . . . . in ansehung seiner armueth und schwehern uberstandenen krankhait . . . . funffundzwainzig gulden . . . .“

H. Z. A. R. 1576, f. 659:

„Johannes Lotinus . . . . zu seiner hofabferttigung . . . . sechsunddreissig gulden . . . .“

E. 331, f. 188': 1577, August:

„Johannis Lotini supp. ist ime mit dem bschaidt zuegestelt, Jr Mt. etc. lassens bey voriger abferttigung von dreyer monat soldt bleiben.“

E. 364, f. 196': 1581, Juni:

„Der Römischen Kaiserin edlknabenpraeceptoris Johannis Lotini suppl. bewilligung ainer provision betr. ligt sambt der hofcamer relation da eingestelt.“

E. 389, f. 17: 1584, Jänner:

„Johan Lotini, der capellknabenpraeceptor suppl. p. bewilligung 15 fl. monatlicher hoffbesoldung, ligt da aufgehebt.“

E. 421, f. 171: 1588, August:

„Johan Lotini, suppl. p. ain gnadengelit wegen aines passionalpuechel, ligt sambt der hoffcamer relation da.“

H. Z. A. R. 1588, f. 508':

„Johann Lotino . . . . wegen aines . . . . dedicirten passionalbuechleins . . . . zwainzig gulden rh. . . .“

Luython, Karl.

E. 295, f. 289': 1571, Juli:

„Die Kay. Mt. etc. haben derselben gwesen vier singerkhnaben, so mutirn, als Anthonio Merre, Carolo Luithon, Joanni Planchon und Andreen Plazer, fur das gwöndlich stipendium jedem 50 cronen und ain claidt wie gebreuchig aus gnaden zu raichen gnedigist bewilligt.“

H. Z. A. R. 1571, f. 506:

„Ausgab auf der Römischen Kay: Mt: etc. vermutierte capelsingerkhnaben abferttigung und stipendiumgelt.

Hernach benenten der Röm. Kay. Mt. etc. gewesten vier capellsingerkhnaben, als Anthonien le Merre, Carolo Luiton, Andreasen Plazer unnd Johanni Plonsen, deren yedem haben Jr Khay. Mt. etc. weil sy numehr mutiern und in Jrer Kay. Mt. etc. cappelln nit mer tauglich sein, für das gewonlich stipendium gelt funfzig cronen, das bringt auf sy all vier zusamen zwayhundert cronen und in munz, yede cronen per neunzig kreuzer zu raiten, benentlichen dreyhundert gulden reinisch aus derselben hofzalmaisterambt erfolgen zu lassen genedigist bewilligt und verordnet. Darauf hab ich inen solliche dreyhundert gulden, angezaigter Jrer Mt. etc. bewilligung nach innhalt particular bevelchs und quitung, am achten tag dies monats (August) bezalt, Jdest 300 fl.“

H. Z. A. R. 1575, f. 841':

„Mehr nachdem die Röm. Khay. Mt. etc. derselben capellnsingerkhnaben, Carln Luython, wellicher Jhr Mt. etc. ain componierte meß, als er in Jtaliam verraist, unnderthänigist verehrt, auß gnaden zwanzig gulden rh. zu bezallen genedigist verordnet, unnd weill auch solliche obgedachter Jrer Mt. etc. capellmaister Philipp de Monte ime Luython hievor erlegt, demnach so hab ich gedachtem de Monte die angezaigten zwanzig gulden reinsch lauts particular bevelchs unnd seiner quittung der datum am dreißigisten Juli diz jars wiederumben vergnuegt. Jdest . . . . 20 fl. rh.“

E. 313; f. 260': 1575, Dezember:

„Carolo Loyton per ordinanz 20 fl.“

H. Z. A. R. 1576, f. 587:

„Carolo Luithon, singer, hab ich benenntlichen zweinzig gulden reinisch, so Jr Mt. etc. ime vonweegen das er Jrer Mt. etc. ein componierte meß dediciert, aus gnaden zue geben genedigist verordnet haben, laut particular bevelchs und quittung, am sechsundzweinzigisten tag Februari dis jars bezalt. Jdest . . . . 20 fl.“

Gedenkbuch, N. 128, f. 461′: 1576, Mai 18, Wien:

„Carln Luython monätlich mit 10 fl. besoldung in hofstat einzuschreiben.

Der Röm. Kay. Mt. etc. unnsers allergenedigisten herrn gehaimben rath unnd obristen hofmaister etc. zu erindern; nachdem Jr Kay. Mt. etc. Carln Luython, innhalt beyligendes einschluß, monatlich zehen gulden allergenedigist bewilligt, so wirdet demnach wolgedachter herr obrister hofmaister ferrer genedigste verordnung zu thuen wissen, damit gedachtem Luython hierüber ain gebreüchige ordinanz gefertigt, er auch also in Jrer Mt. etc. hofstat eingeschriben werde. Actum Wienn, den achzehenden May, anno etc. im sechsundsibenzigisten.

An herrn obristen hofmaister.“

(Jdem Gedenkbuch N. 129, f. 336).

H. Z. A. R. 1576, f. 405—405′:

„Carolum Luithon haben die Röm. Khay. Mt. etc. vermüg hiebeiligender ordinanz den achzehenden thag May gegenwiertiges sechsundsibenzigisten jars mit monatlichen zehen gulden hofbesoldung zue derselben camermusicum genedigist an- und aufgenomben. Darauf hab ich gedachtem Luithon an solicher seiner von Jrer Mt. etc. habenden hofbesoldtung die gebur von siben monaten und dreyzehen tagen, so sich den lesten tag Decembris dis sechsundsibenzigisten jars, als er nach ableiben der vorigen Khay. Mt. etc. neben andern hofgesindt bemelts seines diensts mit gnaden wider erlassen worden, geendet, benentlichen vierundsibenzig gulden reinisch unnd zweinzig khreuzer, laut zweier seiner quitungen, derren lestern datum am funfzehendten tag Decembris dis jars entricht und bezalt. Jdest 74 fl. 20 k.“

H. Z. A. R. 1576, f. 620:

„Caroln Luithon haben die Röm. Khay. Mt. etc. aus besondern gnaden benentlichen funfzig gulden reinisch zu raichen genedigist bewilligt, die ich ime am sechsten dito (d. h. Juli) laut particular bevelchs und seiner quittung entricht unnd bezallt. Jdest 50 fl.“

Hofkammer-Archiv, N. Oe. Herrschaftsakten, Fasz. W. 23/2: s. d. (Wahrscheinlich Ende 1576).

„Abgedanckht hofgesindt, so wegen irer gnadenabfertigung oder provision der Khay. Mt. etc. allererst furgebracht werden sollen.

. . . . . .

Carl Luithon, camermusicus.“

H. Z. A. R. 1577, f. 360′:

„Carln Luithon haben die Rom. Khay. Mt. etc. inhalt hiebeyligender ordinanz vom ailften tag January dis sibenunndsibenzigisten jars anzuraitten mit monatlichen zehen gulden reinisch hofbesoldung zu derselben camermusico genedigist an- und aufgenomben. Darauf hab ich ime die gebür an gehörtter besoldung von den ersten fünf monathen, thuet bis zu enndt des zehenden tag Junij gehörts sybenunndsibenzigisten jars, benendtlichen funfzig gulden reinisch, vermug zwo seiner quittungen der letsten datum den sechzehenden tag Juny mehr bemelts dis jars bezalt. Jdest 50 fl.“

E. 339, f. 164′: 1578, April:

„Carl Luithan camerorginisten supp. umb ein gnadengelt, vonwegen einer Jrer Mt. dedicierten meß, ist sambt der hofcamer relation da.“

H. Z. A. R. 1581, f. 289′—290′;

„Carln Luithon, Röm. Kay. Mat. etc. gewesten unndergwardaroba, hab ich erstlichen zu völliger bezallung seiner austendigen cammermusicus-besoldung die gebür von ainem monath unnd vierunndzwainzig tagen, als vom ersten Januarij bis zue enndt des vierunndzwainzigisten tag Februarij alles des verschinen achtzigisten jars, als er solliches diensts mit gnaden erlassen, thuet das monath zue zwölff gulden geraith ainunndzwainzig gulden sechsunnddreißig kreuzer. Verrer haben in Jr Kay. Mat. etc. zue derselben underguardaroba mit dergleichen monatlichen gehabten zwölff gulden reinisch besoldung inhaldt hiebeyligender ordinanz von funfundzwainzigisten Februarij obgehörts jars allergenedigst an- unnd aufgenommen, unnd ime solliches inhaldt hiebeygelegter abraitzedl den letsten Februarij dis jars wieder mit gnaden erlassen; thuet sein jezig besoldung an der zeit zwolff monath sechs tag und in geldt: ainhundert sechsunndvierzig gulden vierunndzwainzig kreuzer; unnd in beiden posten zuesamen benentlichen ainhundert achtunndsechzig gulden reinisch, läuth seiner quitung der datum den sechsten Martii dis jars entricht unnd bezaldt. Jdest 168 fl. reinisch.“

H. Z. A. R. 1581, f. 283′—284:

‚Carln Lüithon, Röm.Kay-Mat. etc. gewesten undergwardaroba unnd anjezo derselben cammermusicus haben die höchsternendte Kay. Mat etc. obgemelts seines gehabten under-

guardaroba-dienst den letsten tag Februarij dis ainunndachtzigisten jars mit gnaden erlassen unnd alsbaldt darauf volgenden ersten tag Martii obgehörts jars, inhaldt hiebeyligender ordinanz mit monatlichen zwainzig gulden reinisch hofbesoldung zu Jr Mat. etc. cammermusico allergnedigist an- unnd aufgenommen. Demnach hab ich gedachtem Lüthon an ermelter seiner jezigen habenden camermusicus-besoldung die gebür von den ersten drey monathen, so sich den letsten tag May obgehörts dis jars geendet, thüett in geldt benenntlichenn sechzig gulden reinisch laüth seiner quitung den achten December dis jars entricht unnd bezaldt. Jdest 60 fl. reinisch."

H. Z. A. R. 1581, f. 375—376:

„Carln Luithon, Röm. Kay. Mat. etc. gewesten undergwardaroba, hab ich zu völliger bezallung seiner ausständigen hofclaidung oder claidergeldt von anfang seines diensts als vom aindlifsten tag Januarij des siebenunndsiebenzigisten, als ine die Kay. Mat. etc. läuth der beygelegter ordinanz zu derselben cammermusicus allergenedigist angenommen, bis zu enndt des vierunndzwainzigisten tag Februarij des negstverschinen achtzigisten jars, als er bemeldts diensts widerumben mit gnaden erlassen worden, uber abzug aines jarclaidts, so er noch im verschinen achtunndsiebenzigisten jar zur liberea empfangen, noch die gebür von zway jaren ain monath unnd vierzehen tagen, die bringen, das jarclaidt zu zwainzig gülden angeschlagen, in geldt zusammen benentlichen zwayunndvierzig gulden reinisch sechsunndzwainzig kreuzer, läuth seiner quitung des sechsten Martii dis jars entricht unnd bezaldt. Jdest: 42 fl. 26 kr."

E. 358, f. 456′: 1580, Dezember:

„Carln Luithons supp. bewilligung ainer abfertigung betr. ligt sambt etlichen berichten, undt zwaien hofcamer relationen da. Geschäfftl umb 100 taler."

H. Z. A. R. 1581, f. 463′:

„Carln Luithon, der Röm. Kay. Mat. etc. gewesten underguardaroba hab ich die ainhundert taller zue siebenzig kreüzer, so benentlichen ainhundert sechzehen gülden reinisch vierzig kreuzer bringen thuen, welliche ime die hochstgedachte Khay. Mat. etc. neben erlassung ermeldts gwardaroba-diensts als wie ain hofabfertigung aus gnaden zu raithen genedigist bewilligt haben, inhaldt particular bevelchs unnd seiner quitung den sechsten dito entricht unnd bezaldt. Jdest 116 fl. 40 kr."

H. Z. A. R. 1582, f. 253—253′:

„Carln Luithon haben die Kay. Mt. etc. nach gnedigister erlassung des cammermusici diensts inhaldt hiebeiligender ordinanz alsbalder darauf vom ersten Januarij dis zweiunndachtzigisten jars zu derselben capellnorganisten mit monatlichen funfundzwainzig gulden reinisch hofbesoldung unnd ainem jarclaidt allergenedigist auf- und angenommen. Weill er aber seiner gehabten monatlichen zweinzig gulden reinisch cammermusicus-besoldung nicht weitters als bis zue enndt May des negstverschinen ainunndachtzigisten jars bezaldt worden, unnd ime bis auf den ersten Januarij dis jars noch sieben monath, thuet ainhundert vierzig gulden reinisch zue bezallen ausgestanden, so hab ich ime nicht allain sollichen ausstandt der einhündert vierzig gulden, sondern noch darzue an der jezigen organisten-besoldung die gebur von funf monathen, so sich den letsten Maij dis zweiunndachtzigisten jars geendet, thuet ainhundert funfunndzweinzig gulden reinisch, unnd in beeden posten zuesamen benentlichenn zweihundert funfundsechzig gulden reinisch, vermueg dreier seiner quitungen derer letstern datum den achtunndzweinzigisten September dis jars entricht unnd bezaldt. Jdest 265 fl."

Gehalts-Auszahlungen: (Monatlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1583, f. 278:	Vom 1. Juni 1582 — 31. Jänner 1583	200 fl.
H. Z. A. R. 1584, f. 292′:	Vom 1. Februar 1582 — 15. August 1583	162 fl. 30 kr.
H. Z. A. R. 1585, f. 352:	Vom 16. August 1583 — 25. Februar 1584 *)	150 fl.
H. Z. A. R. 1586, f. 220′:	Vom 26. Februar 1584 — 10. Juni 1584	87 fl. 30 kr.
H. Z. A. R. 1587, f. 182:	Vom 11. Juni 1584 — 25. November 1584	137 fl. 30 kr.
H. Z. A. R. 1588, f. 301′:	Vom 26. November 1584 — 10. Mai 1585	137 fl. 30 kr.
H. Z. A. R. 1589, f. 364′:	Vom 11. Mai 1585 — 10. April 1586	275 fl.
H. Z. A. R. 1590, f. 334:	Vom 11. April 1586 — 25. Oktober 1586	162 fl. 30 kr.
	Kleidergeld-Ueberweisungen: (Jährlich 20 fl.).	
H. Z. A. R. 1588, f. 409:	Vom 1. März 1582 — 28. Februar 1583	20 fl.
H. Z. A. R. 1589, f. 520:	Vom 1. März 1583 — 10. März 1584 **)	20 fl.

*) „mit abkhuerzung der zehn tag wegen des neuen callenders."

**) „über abzug der zehen tag wegen des neuen callenders."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad 25. Februar 1591:

„Allerdurchleüchtigister, großmechtigister und unüberwindtlichister Römischer Kayser etc. Allergnedigister Herr, An meiner verdienten hofbesoldung ist mann mir biß in die sechzehenhundert gulden ausstendig, hergegen bin ich mit vielen schulden verhafftet; damit dann meiner euseristen noth desto leichter etwas abgeholffen, auch solcher ausstandt nit grösser werd, als bitt Euer Kay. Mat. etc. ich hiemit allergehorsamist, Sy geruchen mir dieße sondere gnad zu erzaigen, unnd allergnedigist zu verordnen, das hinfuro, wann deroselben hofgesindt aine bezahlung geschicht, mir allmal noch so vil monat als andern geraicht werden, damit durch solchen weg mein ausstandt desto eher unnd füglicher abzalt werden mög. Dann ich mich sonsten in Euer Kay. Mtt. etc. diensten nit wiste lenger zu erhalten. Euer Kay. Mtt. etc. zu deroselben gnedigisten beschaidt mich in schuldigister underthenigkeit bevehlend, Euer Röm. Kay. Mtt. etc.

Allerunderthenigister und
gehorsamister diener,
Carl Luython,
deroselben organist."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad 25. Februar 1591:

„Allerdurchleüchtigister, grosmechtigister unnd unuberwindtlichister Römischer Kayser, Allergnedigister Herr.

Nachdem mir an meiner verdienten hofbesoldung bis in die sechzehenhundert gulden ausstendig, unnd ich hergegen viel gueten leüthen nit wenig schuldig bin, die alle gern von mir zahlet sein wolten, jeziger zeit aber solche schulden nit zu entrichten hab, damit ich dann gleichwol khünfftig dieselben abzahlen, unnd bey meinen creditoren glauben unnd trawen erhalten mög, hierumben so gelanget an Eur Röm. Kay. Mt. etc. main alleruntterthenigiste bitt, Eur Kay. Mtt. etc. geruhen mir diese sondre gnad zu erzeigen, unnd mich mit einen theil solches meines ausstandts nemlichen mit tausent thalern durch deroselben hofcamer auf die Egrische gefell allergnedigst verweisen zu lassen. Solche gnad umb Eur Kay. Mt. etc. unnd deroselben hochlöblich haus Oesterreich zu verdienen bin ich die zeit meines lebens allergehorsamist befliessen unnd bereit, Eur Kay. Mt. etc. mich hiemit zu gnedigisten beschaid alleruntterthenigist befehlendt etc.

Euer Röm. Kay. Mtt. etc.

alleruntterthenigister
unnd gehorsamister diener,
Carl Luython, deroselben
organisten."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad 25. Februar 1591:

„Allerdurchleuchtigister, großmechtigister unnd unüberwindtlichister Römischer Kayser etc.

Allergnedigister Herr, Euer Röm. Kay. Mtt. etc. hab ich nun zum offternmahl, unnd sonnderlicher von fünff monaten her allerunderthenigist supplicando gebeten, nachdem mir an meiner verdienten hofbesoldung bis in die schzehenhundert gulden ausstendig, unnd ich hergegen viel gueten leüthen ain ansehnliches gelt schuldig, Euer Kay. Mtt. etc. wolten mich mit einen Teil solches ausstandts, benenntlichen mit tausend talern von deroselben hofcammer auf die Egrishe gefell allergnedigist verweisen lassen etc.

Wann dann, allergnedigister Kayser unnd Herr, meine creditores mir, irer bezahlung halber je lenger je mehr zusezen, unnd dann wissentlich, das andern mehr dergleichen verweisung an diß ortt geschehen, gelanget an Euer Kay. Mt. etc. mein underthenigiste höchstnotwendigiste bitt, Euer Kay. Mtt. etc. geruhen mich in dieser meiner noth uber mein so vilfaltiges supplicieren allergnedigist zu bedencken, das bey deroselben hofcammer dieße enttliche verordnung geschehe etc. Euer Kay. Mtt. etc. mich hiemit zu gnedigisten unnd gewirigen beschaid allerunderthenigist bevehlent,

Euer Röm. Kay. Mtt. etc.

allerunderthenigister und
gehorsamister diener,
Carl Luython,
deroselben organist."

(Auf der Rückseite:) „Herrn hoffzalmaister umb bericht was man dem supplicanten schuldig sey. 2. Januari 91."

„Genedig herrn, Jrer Kay. Mat. etc. organisten Carln Luithon steet sein hoffbesoldung der monatlichen 25 fl. vom 26. Octobris 86 biß ultimo Decembris jüngst abgeloffenen 90 jars von 50 monaten 5 tagen auß; tuet in gelt 1254 fl. 10 kr. Dann sein zuepueßgelt der monatlichen 5 fl. vom ersten Decembris 87 biß auch zu ent Decembris gemelts 90 jars von 37 monaten, bringt



185 fl. Lestlichen sein claidergelt der jarlichen 20 fl. von 6 jarn 9 monaten 20 tagen; tuet 136 fl. 6 kr. 2 pf. und also sein ganzen ausstandt zusamben 1575 fl. rh. 6 k. 2 pf. Actum den 4. Januari a° etc. 91.

Hofzalmaister."

Gedenkbuch N. 322, f. 347: **1591, 25. Februar, Prag:**

„Carln Luiton sechshundert gulden reinisch zu bezalen. Wir geben euch mit gnaden zu vernemben, das wir unnserm organisten unnd getrewen lieben Carln Luython in abschlag seiner ausstendigen hofbesoldung mit sechshundert gulden reinisch, jeden derselben zu sechzig kreuzern gerait, auf die unnß durch euch für die seit anno etc. neunundsibenzig an eurn hülfen verseßene jar, auf unndterschiedliche termin zu erlegen schuldige zwaiunndzwainzig tausent gulden behaimisch, unnd daruntter die unnß auf Galli negstkhunfttig gebüerunde letstere frist, gnedigist verwisen haben. Unnd bevehlen Euch darauf genediglich, ir wöllet gedachtem unserm organisten dem Luython, oder wem er dieselben von euch einzufordern bevelch geben wierdet, solche sechshundert gulden reinisch aus gehörtem termin, wann der verfallen sein wierdet, gegen unnsers raths, hofzallmaisters unnd getrewen lieben Hannsen Rietmanns, auf unnsern renntmaister in Behaimb gestelten quittung entrichten unnd bezalen. Solche quittung solle von euch alßdann bei khunfttiger außzelung berürter frist auf disen unnsern kaiserlichen bevelch an bar gelts statt angenomben unnd paßirt werden. Jr volzieht auch hieran unnsern gnedigen willen unnd mainung. Geben Prag, den fünfunndzwainzigisten Februarij anno etc. im ainunndneunzigisten.

An die Statt Eger."

(Jdem Hofkammerarchiv, Böhmen, 25. Februar 1591).

Gedenkbuch N. 155, f. 43: **1591, 25. Februar, Prag:**

„Carln Luython wegen 600 fl. r. ausstandt, damidt er auf die statt Eger verwisen, aine quittung zuzustellen.

Von der Röm. Kay. Mt. etc. unnsers allergenedigisten herrn wegen dero rath unnd hofzalmaister herrn Hannsen Riedtman hiemidt anzuzaigen, es hetten Jre Mt. etc. deroselben organisten Carln Luython in abschlag seiner ausstendigen hofbesoldung mit sechshundert gulden reinisch auf den letstern termin, so Jrr Mt. die von Eger an denen zweyundzwainzig tausent gulden behaimisch, für die seit verschienen neunundsibenzigisten jahrs versessene contribution und piergelter nach zu thun schuldig, genedigist verwisen. Derwegen so werde er herr hofzalmeister seinen schein, alß wann er solche sechshundert gulden reinisch auf den berüertten termin, das ist Galli negstkhunfftig, von dem Rentmeister alhie empfangen het, zu fertigen und denselben gegen sein des Luythons q u i t t u n g hinauß zu geben wissen. Darann bescheht höchsternentter Kay. Mt. etc. genedigister will und mainung. Prag den fünfundzwainzigisten Februarij anno ainundneunzig."

E. 448, f. 146: **1591, Juni:**

„Der Statt Eger schreyben wegen ierer contribution, und Carl Luython verweysung dahin, ist den hofzalmaister umb bericht, was sye allenthalben erlegt, zuegestellt worden."

(Am Rande:) „Dabey melden sye auch von abschaffung des zols."

H. Z. A. R. 1591, f. 234:

„Carln Luithon, Röm. Kay. Mt. capellenorganisten, seiner hofbesoldung der auch monatlichen funfundzweinzig gulden, die gebüer von dreissig monaten, anzuraitten vom sechsundzweinzigisten octobris des verschinen sechsundachzigisten, biß zue ent funfundzweinzigisten Aprilis deß auch verwichnen neunundachzigisten jars, benentlichen siebenhundert funfzig gulden, gegen funf quittungen, der lestern datum den achtundzweinzigisten Decembris dits ainundneunzigisten jars entricht, Jdest 750 fl. rh."

H. Z. A. R. 1591, f. 93′—94:

„Carln Luithon, Röm. Kay. Mt. etc. capellenorganisten, haben Jr Mt. etc. vermug hiebeigelegter ordinanz neben seiner hofbesoldung, vom ersten Decembris deß siebenundachzigisten jars anzuraitten, und hinfüro monatlich funf gulden alß ein extraordinary zuepuesgelt zu raichen gnedigist bewilligt; darauf hatt er von mier die gebüer von den ersten sechs monaten biß zue ent lesten May deß verschinen achtundachzigisten jars, benentlichen dreissig gulden reinisch lauth vier seiner hiebeiliegender quittungen, der lestern datum den achtundzweinzigisten Decembris dits ainundneunzigisten jars, empfangen. Jdest 30 fl. rh."

Gehalts-Auszahlungen: (Monatlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1592, f. 379 :	Vom 26. April 1589 — 25. April 1590	300 fl.
H. Z. A. R. 1593, f. 275′:	Vom 26. April 1590 — 25. Jänner 1592	525 fl.



H. Z. A. R. 1594, f. 246′: Vom 26. Jänner 1592 — 25. September 1594 . . . . 800 fl.
H. Z. A. R. 1595, f. 228 : Vom 26. September 1594 — 25. September 1595 . . . . 300 fl.
H. Z. A. R. 1596, f. 304 : Vom 26. September 1595 — 25. Dezember 1596 . . . . 375 fl.
H. Z. A. R. 1597, f. 241′: Vom 26. Dezember 1596 — 25. Oktober 1597 . . . . 250 fl.
H. Z. A. R. 1598, f. 219 : Vom 26. Oktober 1597 — 25. Februar 1598 . . . . 100 fl.

Zulage-Auszahlungen: (Monatlich 5 fl.).

H. Z. A. R. 1592, f. 109′: Vom 1. Juni 1588 — 31. Mai 1589 . . . . 60 fl.
H. Z. A. R. 1593, f. 79 : Vom 1. Juni 1589 — 31. Jänner 1591 . . . . 100 fl.
H. Z. A. R. 1594, f. 73 : Vom 1. Februar 1591 — 31. Jänner 1593 . . . . 120 fl.
H. Z. A. R. 1595, f. 73′: Vom 1. Februar 1593 — 31. Jänner 1594 . . . . 60 fl.
H. Z. A. R. 1596, f. 95 : Vom 1. Februar 1594 — 31. Juli 1595 . . . . 90 fl.
H. Z. A. R. 1597, f. 92′: Vom 1. August 1595 — 31. Mai 1596 . . . . 50 fl.
H. Z. A. R. 1598, f. 80 : Vom 1. Juni 1596 — 30. September 1596 . . . . 20 fl.

Neujahrsgaben: (Jährlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1596, f. 482′: Von den Jahren 1582, 1583 und 1584 . . . . 75 fl.

E. 522, f. 370′: 1599, September:

„Georgen von Opperßdorff bericht wegen fraw Ludmilla Frannckhenbergin gepflogenen geldtwuchers, ligt da aufgehebt."

E. 522, f. 370′: 1599, September:

„Simon Luckhen unnd Carln Luytons supplicieren, p. bewilligung deren durch Ludmilla Zirowßkin getriebenen ubermessigen wuchers, verwirckhten 1 tausent (?) taler peenfall, darumben sich Jacob Alttensteig . . . . auch angemeldt, ligt sambt iren suppliciern und der schlesischen cammer bericht alda aufgehebt."

(Am Rande:) „Zirowßkin, geborne Franckhenbergin."

Gehalts-Auszahlungen: (Monatlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1599, f. 263′: Vom 26. Februar 1598 — 25. Dezember 1598 . . . . 250 fl.
H. Z. A. R. 1600, f. 215′: Vom 26. Dezember 1598 — 25. August 1599 . . . . 200 fl.
H. Z. A. R. 1601, f. 277 : Vom 26. August 1599 — 25. August 1600 . . . . 300 fl.
H. Z. A. R. 1602, f. 282 : Vom 26. August 1600 — 25. April 1601 . . . . 200 fl.
H. Z. A. R. 1603, f. 215 : Vom 26. April 1601 — 25. Dezember 1601 . . . . 200 fl.

Zulage-Auszahlungen: (Monatlich 5 fl.).

H. Z. A. R. 1599, f. 94′: Vom 1. Oktober 1596 — 31. Juli 1597 . . . . 50 fl.
H. Z. A. R. 1600, f. 98 : Vom 1. August 1597 — 31. März 1598 . . . . 40 fl.
H. Z. A. R. 1601, f. 122 : Vom 1. April 1598 — 31. März 1599 . . . . 60 fl.
H. Z. A. R. 1602, f. 119 : Vom 1. April 1599 — 30. November 1599 . . . . 40 fl.
H. Z. A. R. 1603, f. 86 : Vom 1. Dezember 1599 — 31. Juli 1600 . . . . 40 fl.

Kleidergeld-Überweisungen: (Jährlich 20 fl.)

H. Z. A. R. 1599, f. 350 : Vom 11. März 1584 — 10. März 1587*) . . . . 40 fl.
H. Z. A. R. 1603, f. 282′: Vom 11. März 1587 — 10. März 1588**). . . . . 20 fl.

Neujahrsgaben: (Jährlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1603, f. 333 : Vom Jahre 1585 . . . . 25 fl.

E. 547, f. 454′: 1602, August:

„Carl Luyton supplication sambt der hofcammer relation wegen von ime gebettener pension und gnaden in ergözligkait, ligt da exp."

R. 551, f. 414: 1602, August 27:

„Provisionbrieff fur Carl Luiton organisten, wasmaßen ime hinfueran von eingang dis monats jarlichen auß den beh. cammer gefellen 100 fl. auf sein lebenlang geraicht werden sollen."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 27. August 1602:

„Die böhmische Cammer solle di verordnung thun, damit irer Mt. organisten und gewesten guardarobba Carlin Luiton hinfür järlich 100 fl. rh. von ersten dis monats Augusti sein leblang aus dem cammergefellen in Böhmen geraicht werden."

Rudolff,

Welchermassen wir unnserm organisten auch gewesten guardarobba unnd g. l. Carln Luyton umb seiner nit allain weilenndt Kaiser Maximiliano etc. unnserm geliebten herrn

*) „mit abzug der vierundtneunzig järig hoffliberea claidung."

**) „uber abzueg der vierunndneunzig järigen hoffliberea claidung."

unnd vattern hochlöb. unnd seeligister gedechtnus, sonndern auch unns in das 30iste jar gelaister getreuen unnd vleissigen diennst willen und zu etwas ergezung derselben 100 fl. rh. provision auf lebenlang verschrieben unnd ihme dieselben vom ersten dits monats Augusti anzuraitten albegen zu quattemberzeitten aus den gefellen unnd einkhumben unnsers behaimischen rentambts ervolgen zu lassen gst. bewilligt, das habt ihr aus beiverwarter abschrifft des ihme darüber aufgerichten unnd alberait angehenndigten provisionbriefs mit mehreren gehorsamblichen zu vernemben. Bevelhen euch dorauf hiemit gelich, ihr wollet bey ernenntem renntambt die verordnung thuen, damit ihme Luyton solche provision auch alß verschribenermassen dannenhero ordentlich unnd zu jeder rechten zeit richtig gemacht unnd bezalt werde. Doran beschiecht unnser genediger will unnd mainung, Geben Prag, den 27 Augusti, a. 1602.

An die behaimische cammer."

(Jdem Gedenkbuch N. 328, f. 239).

H. Z. A. R. 1603, f. 215:

„Die Kay. Matt. etc. haben deroselben organisten, jecztgedachtem Carl Luyton, zu seinen vorhin habenden monatlichen fünfunndzwainzig gulden hofbesoldung unnd järlichen sechzig gulden zuepueßgeldt, vom ersten tag Juli diß aintausent sechshundert unnd driten jars alß ainem componisten deroselben cappeln monatlich noch zehen gulden, inhalt ordinnanz mit dato ainunndzwainzigisten Julij, raichen unnd bezahlen zu lassen gnedigist bewilligt. Darauf hab ich ime die ersten vier monat, welliche sich den letsten October ermelts jahrs verfallen, benentlichen vierzig gulden, dem sibenundzwainzigisten December, gegen seiner gefertigten quittung bezahlt . . . . Jdest 40 fl. — kr."

Gehalts-Auszahlungen:

A. Als Organist: (Monatlich 25 fl.)

H. Z. A. R. 1604, f. 279 :	Vom 26. Dezember 1601 — 25. Juli 1603	475 fl.
H. Z. A. R. 1605, f. 486 :	Vom 26. Juli 1603 — 25. März 1604	200 fl.
H. Z. A. R. 1606, f. 213 :	Vom 26. März 1604 — 25. Juli 1604	100 fl,

B. Als Komponist: (Monatlich 10 fl.)

H. Z. A. R. 1604, f. 279 :	Vom 1. November 1603 — 30. September 1604	110 fl.
H. Z. A. R. 1605, f. 486 :	Vom 1. Oktober 1604 — 31. Mai 1605	80 fl.
H. Z. A. R. 1606, f. 213′:	Vom 1. Juni 1605 — 30. September 1605	40 fl.

Zulage-Auszahlungen: (Monatlich 5 fl.)

H. Z. A. R. 1604, f. 117′:	Vom 1. August 1600 — 30. Juni 1601	55 fl.
H. Z. A. R. 1605, f. 265 :	Vom 1. Juli 1601 — 28. Februar 1602	40 fl.
H. Z. A. R. 1606, f. 90 :	Vom 1. März 1602 — 30. Juni 1602	20 fl.

Kleidergeld-Überweisungen: (Jährlich 20 fl.)

H. Z. A. R. 1606, f. 275′:	Vom 11. März 1588 — 10. September 1605	350 fl.

Neujahrsgaben: (Jährlich 25 fl.).

H. Z. A. R. 1604, f. 428 :	Vom Jahre 1586	25 fl,
H. Z. A. R. 1605, f. 800′ :	Vom Jahre 1587	25 fl,

R. 593, f. 198′: 1606, Mai 8:

„Der hoffzallmaister Hueber solle Jhrer Mt. etc. cammerern herrn Christoffen Harrandt, herrn von Polsin uber 1000 fl. ausstendiger besoldung, darunter 800 fl vom Carrl Luiton herrüeren und die übrigen 200 fl. seines aigenen ausstanndts ein quittung auff die camer in Schlesien ferttigen unnd sich hergegen von ihme wieder quittiren lassen, auch solche gebuerlichen veraitten."

Gehalts-Auszahlungen:

A. Als Organist: (monatlich 25 fl.)

H. Z. A. R. 1607, f. 255′:	Vom 26. Juli 1604 — 25. September 1605	350 fl.
H. Z. A. R. 1608, f. 230′:	Vom 26. September 1605 — 25. Juli 1606	250 fl.
H. Z. A. R. 1609, f. 220′:	Vom 26. Juli 1606 — 25. Oktober 1606	75 fl.
H. Z. A. R. 1610, f. 410 :	Vom 26. Oktober 1606 — 25. Februar 1607	100 fl.
H. Z. A. R. 1611/13, f. 403:	Vom 26. Februar 1607 — 25. Oktober 1607	200 fl.

B. Als Komponist: (monatlich 10 fl.)

H. Z. A. R. 1607, f. 256:	Vom 1. Oktober 1605 — 30. September 1606	120 fl.
H. Z. A. R. 1608, f. 231 :	Vom 1. Oktober 1606 — 31. März 1607	60 fl.
H. Z. A. R. 1609, f. 221 :	Vom 1. April 1607 — 30. Juni 1607	30 fl.
H. Z. A. R. 1610, f. 410′:	Vom 1. Juli 1607 — 31. Oktober 1607	40 fl.
H. Z. A. R. 1611/13, f. 401′:	Vom 1. November 1607 — 30. Juni 1608	80 fl.

Zulage-Auszahlungen: (Monatlich 5 fl.)

H. Z. A. R. 1607, f. 96: Vom 1. Juli 1602 — 30. Juni 1603 . . . . 60 fl.
H. Z. A. R. 1608, f. 85′: Vom 1. Juli 1603 — 31. Dezember 1603 . . . . 30 fl.
H. Z. A. R. 1609, f. 82: Vom 1. Jänner 1604 — 31. März 1604 . . . . 15 fl.
H. Z. A. R. 1610, f. 255′: Vom 1. April 1604 — 31. Juli 1604 . . . . 20 fl.
H. Z. A. R. 1611/13, f. 301′: Vom 1. August 1604 — 31. März 1605 . . . . 40 fl.

Kleidergeld-Überweisungen: (Jährlich 20 fl.)

H. Z. A. R. 1611/13, f. 561′: Vom 11. September 1605 — 10. März 1606 . . . . 10 fl.

Neujahrsgaben: (Jährlich 25 fl.)

H. Z. A. R. 1608, f. 331′: Von den Jahren 1588 — 1605 inklusive . . . . 450 fl.

E. 615, f. 160: 1609, Dezember:
„Carln Luitons camerorganisten suppl. umb anwaisung seiner järlichen 100 fl. pension, ligt aufgehebt.“

E. 626, f. 108 und f. 161: 1610:
(Nur der Index vorhanden.)

R. 628, f. 205′: 1610, August 7:
„Die cammer in Schlesien solle bey ihrem unndergebenen renntmaisterambtt daselbst die verordnung thuen, damit Carell Luiton ihme wegen aines grossen dedicirten missalbuechs zur recompens bewilligte 500 fl. gegen quittung bezahlt werden.“

R. 628, f. 205′: 1610, August 7:
„Der hoffzallmaister Hueber solle für Carl Luiton organisten und componisten seine quittung über 500 fl. für aines Jhrer Mt. etc. dedicirten buchs bewilligten recompens aine quittung auf dem renntmaister in Schlesien ferttigen und sich hergegen wieder quittiren lassen.“

R. 628, f. 286: 1610, November 25:
„Der hoffzallmaister Joachimb Hueber solle Carelin Luiton, organisten und componisten die ihme wegen eines grossen dedicirten missalbuchs zur recompens bewilligte 500 fl. gegen quittung bezahlen.“

E. 635, f. 110: 1611, Mai:
„Carln Luitons supplicieren, das ihme die durch weilandt Warmunden Ygls verledigte jährliche provision der 200 fl. in Tyrol von genaden wegen bewilligt werden wolte, ligt da.“

R. 637, f. 86′: 1611, Mai 16:
„An die frl. Drh. etc. Erzherzog Maximilian zu Oesterreich, waßmassen Jhre Mt. etc. die järigen 200 fl. järliche provision, welche weilandt Warmundt Jgl aus dem salzmayrambt zu Haal im Ynthal zue genissen gehabt, von eingang nechstkünfftigen monatts Junij deroselben componisten und organisten Carrll Luiton umb gelaister 35 järiger continuirter vleissigen dienst willen auf sein lebenlang reichen und ervolgen zu lassen bewilligt.“

Innsbruck, k. k. Statthalterei-Archiv: Hofregistratursprotokoll, 1611, Bl. 325: 1611, Juli 10:
Röm. Kais. Majestät etc. vom 16. May wegen der 200 fl. provision, so Jhr Majestät hievor w. Warmunden Ygl bewilligt, begern, daß solche auf des Ygls ervolgten tödtlichen abgang anjetzo dero organisten Carl Luiton von eingang des verschinen monats Junij geraicht werden.“

Innsbruck, k. k. Statthalterei-Archiv:
Hofregistratursprotokoll, Einkommene Schriften in Kammersachen, 1613, Bl. 2: 1613, Jänner 7:
„Karl Luithan, der abgeleibten röm. Kais. Majestät Rudolf gewesener componist und organist, bittet abermals, ihm die jährlichen 200 fl., so Jhre Majestät ihm noch anno 1611 bewilligt, erfolgeen zu lassen.“

Innsbruck, k. k. Statthalterei-Archiv:
Hofregistratursprotokoll 1617, Bl. 128′: 1617, April 23:
„Carolus Luthon bittet abermals um weil. Wahrmund Ygls provision.“ Praes. Prag, 15. März:
(Am Rande:) „Ist eingestellt und die provision auch abgeschlagen. L(eonhardt) Bern(hardt).“



Über das Luython'sche Klavizimbel.

Hofkammer-Archiv, Musikerfaszikel W. 22:*) 1660, s. d.

„Relation von Carolo Luython Cammer Orgenist Kay.: Rudolpho 2do.

Verzeichnuß vndt nachricht, des künstlichen clauicimbel, welcher in gantz Europa nit zu finden, vndt bei lebzeiten Jhr Kay. Maytt.: Ferdinandi primi, dero cammerorgenist N. N. ist erfunden, gemacht, vndt darneben bey Ihr Kay. Maytt. in dero cammermusica allezeit gebraucht worden, alßo auch bey Ihr Kay. Matt.: Maximiliani secundi, vndt nachher bei Ihr Kay. Maytt.: Rudolpho 2do ist gebraucht worden, vndt von Carolo Luython selbiger zeit cammerorgenist zue sich erkauft pro 200 ducaten.

Alßo nach seeligen hintrit Kay.: Rudolphi 2di hat obgemelter cammerorgenist Carolo Luython, Ihr Hochfürstl. Dchrl. Ertzherzog Carolo zue Oesterreich seel: bischoffen zu Breßlaw, zu verkauffen angetragen a⁰ 1613 vndt Urbano Vielhawer von Hohenhaw gewesener cammerorgenist selber von Prag abgeholet, vndt von Ihr Durchl. pro 100 ducaten baar ausgezahlet, vndt alßo in Ihr Drchl. cammermusica gebraucht worden ist, vnt noch biß dato a⁰: 1660 im biesthumb alhier zur Neiß verbleiben, vndt ad custodiam genommen worden, welcher kunstreicher flügel (oder clauicimbel) bestehet in 7 semithon, darunter 3 gantze thon, alß chor-, cammer-, vndt ein thon piu alto zu gebrauchen vndt zu zihen ist, wie folget zu sehen.

1. Im vntersten ist der chorthon zu gebrauchen.
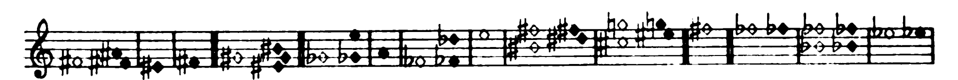
2. }
3. } Diese zwey seindt semithon.

4. Darnach ist der cammerthon zu zihen vndt zu gebrauchen.

5. }
6. } Diese zwey seindt auch semithon.

7. Ist ein thon höher alß cammerthon zu zihen.

Wann man die semithoni-züg gebrauchen wiel, seindt dieße nur zu stimmen.



Auf die gestimbte ♭ mollen kommen die diesis vndt rectificirt man mit den untern vndt obern terzen.

4 ♭ mollen dē b f̄ c̄
(des, b, fes, ces)

Auf die gestimbte diesis kommen ♭ mollen vndt rectificirt man mit den vntern vndt obern terzen.

3 dis. (diesis) als eis, cis, fis.*)

Hofkammer-Archiv, Musikerfaszikel W. 22:**) 1660, s. d.

S. 565 ff.

„Der ander bericht von Urbano Vielhawer, Ihr Hochfürstl. Dchrl. Ertzhertzog Carl: von Oesterreich, damals cammerorgenist.

„Nachdem dießer kunstreicher instrument flügel (oder clauicimbel), welcher in gantz Europa nit zu finden ist, bestehet in 29 gelbe vndt 48 schwartze clauir (claves).

Wie auch Joann Valentini Ihr Maytt.: Ferdinandi 2di cammerorgenist, vndt vornehmer virtuos vndt musicus damals a⁰ 1617. mit Ihr Maytt. allhier in Neyß gewesen, solchen kunstreichen flügel gesehen, auff dem semithonibus (!) geschlagen, vndt bekennt hat, daß er solchen kunstreichen (der 7 semithon instrument) flügel in gantz Italia nit gesehen hat.

Derohalben weil solcher clauicimbel bey ühr alten Röm: Kayßern ist in dero cammermusica gebraucht worden, vndt von Ihr Dchrl. Ertzhertzogen Carolo von Oesterreich a⁰ 1613. gekaufft, vndt pro 100 ducaten bezalt worden, alß wollen Ihr Höchfürstl. Dchrl.: belieben lassen, solchen instrument wiederumb zue dero hochlöbl. ertzhauß Oesterreich cammermusica zu gebrauchen vnd abholen zue lassen: alldieweil noch im leeben Ihr Höchfürstl.: Dchrl.: seeligen Ertzherzog Carl: geweßener cammerorgenist Vrbano Vielhawer von Hohenhaw, welcher allen bericht kan geben, die semithon zu stimmen, zu zihen, vnterweißen vndt zu gebrauchen, selber abzuführen (oder aber auch dero cammerorgenisten) abfodern lassen, zue dero gnädigsten gefallen gestellet haben wöllen.

Solchen clauicimbel abzuholen kann mit schlechten unkosten von 2 roßen vndt kalessen von dem biesthumb alhier, wohlverwarter abgeholet werden.

Ihr Hochfürstl: Dchrl:

unterthänigster unterthan

Urbanuß Vielhawer von Hohenhaw."

*) Im Original tabulaturmäßig chiffriert.

**) Veröffentlicht von Dr. A. Koczirz, in den Sammelbänden der J. M. G., Jahrgang IX,

Aus Michael Praetorius' Syntagma II. Teil: Von den Jnstrumenten. Wolfenbüttel 1618. (Neuer Abdruck 1884; 13. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, S. 75 ff.):

„Jch habe aber zu Prag bei dem herrn Carl Luyton, Röm. Käyserl. Majestät vornehmen componisten und organisten, ein clavicymbel mit aequal saiten bezogen, so vor 30 jahren zu Wien gar sauber und sehr fleißig gemacht worden, gesehen, in welchem nicht allein alle semitonia als b cis dis fis gis durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem e und f noch ein sonderlich semi- oder semitonium (wie es etzliche nennen) gewesen, welches bei dem genere enharmonico nothwendig sein muss, dass es also in den vier octaven vom C bis ins $\bar{\bar{\bar{c}}}$ in alles 77 Claves gehabt hat.

Welche ich, weil solcher clavicymbel gar sehr selten gefunden und gesehen werden, allhier aufzuzeichnen vor nicht so gar unnötig erachtet.
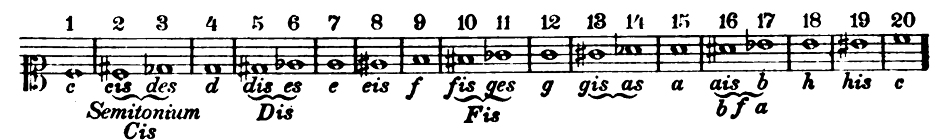
Des Es Eis Ges As Ais His des es eis ges as ais
Cis Dis Fis Gis B cis dis fis gis b
C D E F G A H c d e f g

ais his $\overline{\text{des}}$
b $\overline{\text{cis}}$ und also fortan bis ins $\bar{\bar{\bar{c}}}$
a h $\bar{c}$

Dieweil aber in dieser vorzeichniss die claves und semitonia eins vom andern zu unterscheiden, mehr uff die alte signatur der clavium, als uff den gesang (wie derselbe in noten gesetzt, und es die natürliche harmonia mit sich bringet) gesehen worden: so habe ich nach meinem wenigen gutachten, ein ander verzeichniss des clavirs hierbei setzen, und ein andern den sachen weiter nachzudenken, anleitung geben wollen.

3 5 8 11 14 16 19
des dis eis ges as ais his
2 6 10 13 17
cis es fis gis b
1 4 7 9 12 15 18 20 etc.
c d e f g a h c

Und darmit sich ein jeder desto leichter doraus finden, aus den noten (wie dann der sehr vortreffliche und fleißige componist, H. Lucas Marentius etliche madrigalia in genere chromatico sehr wohl und schön gesetzet) in die tabulatur bringen, und sich dorein richten könne, habe ichs auch in noten hierbei zeichnen und aufsetzen sollen:



Es kann aber dasselbige clavicymbel oder instrument sieben mal, als nämlich durch das c cis d es dis bis ins e, und also umb drei volle tonos fortgerücket werden, dass einem fast kein ander instrument kann vorkommen, do man nicht mit diesem einstimmen könnte; und dergestalt alle drei genera modulandi, als diatonicum, chromaticum und enharmonicum darauf observirt werden. Und wäre also dieses billich ein instrumentum perfectum, si non perfectissimum zu nennen, weil dergleichen variation durch alle super- & semitonia uff andern instrumenten nicht zu finden.

Actes passés devant les échevins d'Anvers en 1620, 5e volume f. 200—201': *)

1a et 2a Octobris 1620.

Meester Glaude Luiton, schoolmeester, ingeseten poorter deser stadt, bekende ende verclaerde, alzo den heer Carolus Luiton, geboren alhier t'Antwerpen, zyn broeder, in zynen leven organist geweest zynde van hoochstloffelycke memorie Maximiliaen ende Rudolphus beyde de tweede des naems Roomsche Kaysers, dese voorleden maenden deser werelt is overleden, hebbende by zynen testamente gemaect op den VIIsten aprilis a° XVIe achtien, ende op den XXIXen dach augusti deses loopenden jaers in zyner Coninclycke Mate overste hoffmaerschalx ampt binnen Prage gepubliceert, voor zyne gerechtighe erfgenamen geinstitueert hem comparant ende Clara ende Sibilla Luiton zyne susters oft henne wettige descendenten. Ende want deur dese tegenwoordighe gelegentheyt des tyts ende seer groote peryckelen, gecauseert deur de tegen-

*) L. de Burbure, Charles Luython, p. 17—19.



woordighe orloghen ende andere wettighe oorsaken, hem comparant ongeleghen ende oock nyet mogelyc en is tvoorschreven versterff ende succesie op hen als voir gevallen, selve in persoone te comen aenveerden ende metterhant te nemen, soo est dat hy, in allederbeste ende bestendighste maniere weghe ende forme van rechte, soo tselve eenichsins geschieden can oft mach, geconstitueert ende machtich gemaect hebben, constitueren ende maken machtich mits dese, den erntvesten Jan Boots, borgher ende coopman der cleyne stadt Prage, omme in zynen name te compareren int voors. Conincklycke overste hoffmaerschalex ampt, ende aldaer alle jegelycke goeden, rurende ende onrurende, gereede penninghen, schulden, actien ende crediten, hem van zynen voors, broeder toecomen ende verstorven, te voorderen, heysschen, ontfangen, dirigeren, aenveerden, vercoopen ende te leveren, van den ontfanc quitantie te geven ende voorts alwaert gelovende, etc., mitsgaders sub obligatione.

Primâ octobris 1620. Solvit.

Latinè.

Ten versuecke van Mter Glaude Lutton, Clara Luitton zyne suster, weduwe wylen Hans Buyens, ende van Catlyne Leurs, Pauwels dochter wylen, daer moeder aff was Sibilla Luitton: Mathys Van Hove, eertyts cousmaker, out LXXVI jaren, Franchois Van Calster, peltier, out LXXI jaren, ende Jan de Waerseggher, out LXX jaren, alle ingeseten poorters deser stadt, juraverunt, dat zy wel gekent hebben wylen Mter Glaude Lutton doude, in zynen leven schoolmeester was alhier t.Antwerpen, ende Cornelia Willemssen zyn huysvrouwe, in zynen leven wettighe gehoude lieden, ende dat zy wel weten ende hen kenlyck is, dat deselve Mter Glaude ende zyne huysvrouw, staende hennen wettighen houwelycke, samen binnen deser stadt hebben gewonnen ende geprocreert vier wettighe kinderen, naemelyck den voors. Meester Glaude ende Clara Luitton, producenten, mitsgaders Caerle Luitton, onlancx overleden zo zy verstaen tot Prage, ende de voorn. Sibilla Luitton, oock over ettelycke jaren (zoo zy oock verstaen hebben) tot Middelborch in Zeelant overleden; alle welcke kinderen zy affirmanten joncx kints oock wel gekent hebben, ende oock wel weten dat de voorn, henne ouders gheene andere kinderen achtergelaten en hebben; sulcx dat de voorn. Mter Glaude ende Clara Luitton ende de voors. achtergelaten dochter by wylen Sibilla Luitton, zyn de naeste erffgenamen ab intestato van voors. wylen Caerle Luitton hennen broeder. Redene van henne wetentheyt allegerende de voors. affirmanten, want zy altsamen in henne joncheyt by de voors. wylen Mr Glaude Luitton den ouden ter scholen hebben gegaen, ende tzedert dyer tyt met hem ende zyne huysvrouw ende henne voors. kinderen goede ende familiare kennisse hebben gehadt ende onderhouden. Mede comparuerunt de voors. Mter Glaude Lutton, out LXV; jaren, ende Clara Lutton zyne sustere, out LXVIII jaren, et juraverunt dat de voors. Sibilla Luitton gheene andere kinderen in leven achtergelaten heeft dan alleenlyck de voors. Catlyne Leurs, heure dochter, de welcke is eenicht kint ende universele erfgename van de selve Sibilla heure moeder.

Eodem die. Solvit.

Clara Luiton, weduwe van wylen Hans Buyens, ende Catlyne Leurs, Pauwels dochtere wylen, daer moeder aff was Sibilla Luiton weduwe by wylen Cornelis Cornelis de Lee, elcke cum tutore, bekenden ende verclaerden ut in penultimo praecedenti ad finem usque, mutatis mutandis, salvo dat, in plaetsse van Jan Boots, geconstitueert wort Daneel Buyens, der voors. Claren sone, silversmit, woonende alhier t'Antwerpen.

Secundâ ejusdem. Solvit.

(Fortsetzung folgt).



DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

unter Leitung von **Guido Adler.**

Mitgliedsbeitrag für ein Jahr K 20.— = Mk. 17.—. Satzungen durch Artaria & Co., Wien, I., Kohlmarkt 9, und durch Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Einzelbände zu entsprechend erhöhten Preisen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

1. Jahrgang 1894.
1. Band: FUX, JOH. JOSEF, Messen.
2. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium I.

2. Jahrgang 1895.
3. Band: FUX, JOH. JOSEF, Motetten I.
4. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium II.

3. Jahrgang 1896.
5. Band: STADLMAYER, JOHANN, Hymnen.
6. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" I.

4. Jahrgang 1897.
7. Band: MUFFAT, GOTTLIEB, Componimenti per il cembalo.
8. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke I.
9. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" II.

5. Jahrgang 1898.
10. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus I.
11. Band: BIBER, H., Violinsonaten 1681.

6. Jahrgang 1899.
12. Band: GALLUS (Handl), J., Opus musicum I.
13. Band: FROBERGER, J. J., Klavierwerke II.

7. Jahrgang 1900.
14/15. Band: TRIENTER CODICES I.

8. Jahrgang 1901.
16. Band: HAMMERSCHMIDT, A., Dialogi I.
17. Band: PACHELBEL, JOHANN, Werke für Orgel oder Klavier.

9. Jahrgang 1902.
18. Band: OSW. v. WOLKENSTEIN, Lieder.
19. Band: FUX, J. J., Instrumentalwerke I.

10. Jahrgang 1903.
20. Band: BENEVOLI, ORAZIO, Festmesse und Hymnus.
21. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke III.

11. Jahrgang 1904.
22. Band: TRIENTER CODICES II.
23. Band: MUFFAT, GEORG, Concerti grossi I.

12. Jahrgang 1905.
24. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum II.
25. Band: BIBER, H., Violinsonaten II.

13. Jahrgang 1906.
26. Band: CALDARA, A., Messen und Motetten.
27. Band: Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

14. Jahrgang 1907.
28. Band: ISAAK, H., Lieder und Instrumentalsätze.
29. Band: HAYDN, MICHAEL, Instrumentalwerke.

15. Jahrgang 1908.
30. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum III.
31. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 I.

16. Jahrgang 1909.
32. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus II.
33. Band: ALBRECHTSBERGER, J. G., Instrumentalwerke.

17. Jahrgang 1910.
34/35. Band: FUX, J. J., „Costanza e fortezza".

18. Jahrgang 1911.
36. Band: UMLAUF, J., Die Bergknappen.
37. Band: Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert.

19. Jahrgang 1912.
38. Band: TRIENTER CODICES III.
39. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 II.

20. Jahrgang 1913.
40. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum IV.
41. Band: Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander.

21. Jahrgang 1914.
42—44. Band: GASSMANN, FL. L., „La contessina" (Die junge Gräfin).

22. Jahrgang 1915.
45. Band: HAYDN, MICHAEL, Drei Messen.

23. Jahrgang 1916.
46. Band: DRAGHI, ANTONIO, Kirchenwerke.
47. Band: FUX, J. J., „Concentus musico-instrumentalis" (Ouvertüren, Sinfonien, Serenaden).

24. Jahrgang 1917.
48. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum V.

25. Jahrgang 1918.
49. Band: BIBER, H. F., Missa St. Henrici; SCHMELZER, H., Missa nuptialis; KERLL, J. K., Missa cujus toni und Missa a 3 corr.
50. Band: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720.

26. Jahrgang 1919.
51/52. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum VI. (Schluß).

Jahrgang
53. Band: TRIENTER CODICES IV.
54. Band: DAS WIENER LIED VON 1778—1791.

28. Jahrgang 1921.
55. Band: EBERLIN, J. E., Der blutschwitzende Jesus.
56. Band: WIENER TANZMUSIK in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

SERIE II.

Ausgewählte Werke von Chr. W. Gluck.

I. Band (in der Gesamtfolge der „Denkmäler" Band 44a): **Orfeo ed Euridice.** Partitur nach dem Original von 1762 mit neuer deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso Continuo.

Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Erster Band: E. WELLESZ: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper v. 1640—1660; M. NEUHAUS: Antonio Draghi; E. KURTH: Die Jugendopern Glucks bis Orfeo; A. KOCZIRZ: Exzerpt. aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs.

Zweiter Band: R. v. FICKER: Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhunderts; G. DONATH und R. HAAS: Fl. L. Gassmann als Opernkomponist; L. RIEDINGER: Dittersdorf als Opernkomponist.

Dritter Band: A. M. KLAFSKY: Michael Haydn als Kirchenkomponist; W. FISCHER: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

Vierter Band: G. ADLER: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; H. RIETSCH: Der „Concentus" von J. J. Fux; H. GÁL: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven; A. KOCZIRZ: Zur Lebensgeschichte Alexander de Poglietti's; F. WALDNER: Zwei Inventarien aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Fünfter Band: Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 1893—1918; G. ADLER: Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich"; H. KRETZSCHMER: Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich; W. FISCHER: Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500; P. PISK: Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus; A. KOCZIRZ: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720; I. POLLAK-SCHLAFFENBERG: Die Wiener Liedmusik von 1778—1789.

Sechster Band: E. WELLESZ: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (I).

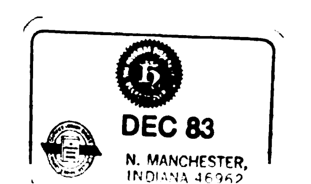
Siebenter Band: R. FICKER: Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen; A. OREL: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (II); P. NETTL: Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung.

Achter Band: R. WOLKAN: Die Heimat der Trienter Musikhandschriften; R. HAAS: Eberlins Schuldramen und Oratorien; P. NETTL: Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619 (III. Teil).

Register zu den ersten 20 Jahrgängen. (Auch separat zu beziehen.)

Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G., Wien.


UNIVERSITY OF VIRGINIA
MUSIC LIBRARY
CHARLOTTESVILLE, VIRGINIA


DEC 83
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962



